entre o ator e o performer

matteo bonfitto

Os estudos das relações entre teatro e performance têm gerado diversas reflexões instigantes, ganhando maior fôlego no Brasil nos últimos anos. Após dois importantes estudos sobre a arte do ator (*O Ator-Compositor* e *A Cinética do Invisível*) publicados pela Perspectiva, Matteo Bonfitto nos traz, aqui, uma contribuição densa e original nessa nova direção. Como nas suas investigações anteriores, Bonfitto parte de um criterioso trabalho de campo e nos oferece uma rica problematização de performances e artistas emblemáticos do campo performativo – Marina Abramović, Gómez-Peña, Coco Fusco, Meredith Monk, Joseph Beuys, Vito Acconci – abrangendo um largo espectro de visões, proposições e perspectivas sobre essa arte. O impacto desse material estimula uma nova visada do pesquisador sobre sua própria criação artística recente, feita em parcerias com importantes artistas da cena brasileira. Numa escrita ao mesmo tempo rememorativa e criadora, Bonfitto recupera os registros de seus trabalhos, para

construir posteriormente
uma reflexão cuidadosa sobre
as intensões entre performatividade
e teatralidade, apresentando-nos
uma reflexão original a partir das
relações entre alteridade e identidade
que atravessam os processos criativos
estudados. O leitor brasileiro tem
assim, diante de si, um vigoroso
trabalho que estimula o pensamento
crítico sobre temáticas fundamentais
na discussão da cena contemporânea.

Cassiano Sydow Quilici
dramaturgo e professor do Instituto
de Artes da Unicamp

MATTEO BONFITTO
é ator-*performer*, diretor
e pesquisador na área de artes
da cena; é professor livre-docente do
Departamento de Artes Cênicas
do Instituto de Artes da Unicamp.
Além de atuar em espetáculos e
performances apresentadas no Brasil
e no exterior, publicou os livros
O Ator-Compositor (2002)
e *A Cinética do Invisível* (2009), ambos
pela Perspectiva. É um
dos fundadores do Performa Teatro
–Núcleo de Pesquisa e Criação
Cênica – www.performateatro.org.

+++++++++ MIND THE DISRUPTION +++++++++

Ator, diretor, pesquisador e professor de teatro, Matteo Bonfitto vem se preocupando ao longo de sua carreira, em que livros, espetáculos e performances lhe conferem um lugar todo seu no palco e nos espaços teatrais paulistas, com não só o fenômeno que constitui o teatro na sua corporeidade e objetividade, ou seja, a representação na relação ao vivo entre emissor e receptor, como com o núcleo, para não dizer a célula central e vital dessa obra ao vivo que é o intérprete, o *performer*, no ato instaurador e constitutivo de sua proposta ao espectador: a performance da interpretação. É claro que esta, por sua vez, exige também a interpretação da performance. Daí o paralelismo que percorre os trabalhos do autor deste estudo sobre a dupla xipófaga que é a do ator e do *performer*. O que os distingue? Em que medida eles se distinguem e quando? São as indagações que o artista-pesquisador garimpa pelos filtros não só de uma sensibilidade impressionista, mas também com requintado instrumental crítico e filosófico, e com os elementos das grades modernas da investigação teórica, nas quais, sem dúvida, as inquietações, as vivências e, sobretudo, os impactos da sociedade atual e da instantaneidade e suas instaurações, participações e comunicações se faz presente nas incertezas e nas conquistas de uma reflexiva voz autoral e analítica, ora consubstanciada em escritura e graficamente materializada neste *Entre o Ator e o Performer*, que a editora Perspectiva publica em sua coleção Estudos.

J. Guinsburg

ISBN 978-85-273-0984-4
9 788527 309844
FAPESP
PERSPECTIVA

TEATRO

MATTEO BONFITTO

ENTRE O ATOR E O PERFORMER

estudos
estudos
estudos

FAPESP

PERSPECTIVA

PERSPECTIVA FAPESP

ISBN 978-85-273-0984-4
9 788527 309844

Próximo lançamento
Repensando o Ser: A Retransmissão da História do Holocausto
Sofia Débora Levy

O artista-pesquisador Matteo Bonfitto escolhe em seu trabalho e em sua escrita um caminho em interstícios, no qual identidade e alteridade se tornam presença, num movimento de leitura que sempre nos remete a quem somos e a como somos quando conseguimos ver no outro, na presença ardente e inquiridora desse outro, portador de nossas incompreensíveis diferenças, um outro-nós mesmos.
Sua escrita busca as "linhas de força" ou especificidades que envolvam as práticas criadas/compartilhadas pelo ator-performer**, bem como os elos que encadeiam esse mundo de visibilidades e invisibilidades que toda criação possui, em dimensões de corpo vivo, de corpo em vida, no aqui-agora de sua presença em direção a um suposto eu, a um suposto outro e em molduras sempre fugazes e abertas em seus enquadramentos. Esse discurso autoral processa-se nos sucessivos quadros dessa natureza, entrelaçando o vivido e o refletido em significativos eventos, os quais o autor-ator presenciou ou deles tomou parte. É um percurso pormenorizado em diferentes obras artísticas, por ele experienciadas e examinadas, por assim dizer, pelo avesso, isto é, pelas respostas de um eu que, enquanto vive, recria e escrutina a criação do outro. É como que um movimento de tornar também seus esses eventos que, através da leitura da ação criativa – por um diálogo intérmino e incessante, em que Bonfitto efetua um exame contínuo das relações entre a experiência e sua projeção analítica –, enforma o jogo teatral** Entre o Ator e o Performer **de uma amplitude teórico-prática, cuja atualidade e pertinência fazem deste livro da coleção Estudos uma contribuição importante e inspiradora ao debate das artes cênicas, seja para o crítico, para o ator/diretor, seja para o público.**

J. Guinsburg e Sônia Machado de Azevedo

Entre o Ator e o Performer

Coleção Estudos
Dirigida por J. Guinsburg

Equipe de realização – Edição de Texto: Marcio Honorio de Godoy; Revisão: Luiz Henrique Soares; Sobrecapa: Sergio Kon; Produção: Ricardo W. Neves, Raquel Fernandes Abranches, Sergio Kon, Mariana Munhoz, Elen Durando e Luiz Henrique Soares.

Matteo Bonfitto

ENTRE O ATOR E O PERFORMER

ALTERIDADES – PRESENÇAS – AMBIVALÊNCIAS

FAPESP

PERSPECTIVA

CIP-Brasil – Catalogação na Publicação
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ, Brasil

B696e

Bonfitto, Matteo
Entre o ator e o performer : alteridades, presenças, ambivalências / Matteo Bonfitto. - 1. ed. - São Paulo : Perspectiva : Fapesp, 2013.
256 p. : il. ; 23 cm. (Estudos ; 316)

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-283-0984-4

1. Teatro - Brasil. 2. Desempenho (Arte) - Brasil. 3. Artes cênicas - Brasil. I. Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. II. Título. III. Série.

13-03677 CDD: 792.0981
CDU: 792(81)

06/08/2013 07/08/2013

Direitos reservados em língua portuguesa à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.

Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025
01401-000 São Paulo SP Brasil
Telefax: (011) 3885-8388
www.editoraperspectiva.com.br

2013

Sumário

Prefácio:
Entre – *Eleonora Fabião* XIII

Introdução:
Hic et Nunc – Entre Presenças e Ausências XIX

1. O OUTRO COMO OUTRO: A FUGA DE ALTERIDADES 1

Two Undiscovered Amerindians Visit, de Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco 2
Lips of Thomas, de Marina Abramović 6
Seedbed, de Vito Acconci 13
I Like America and America Likes Me, de Joseph Beuys . 16
Turtle Dreams, de Meredith Monk 22
Alteridades em Fuga 27

2. O EU COMO OUTRO: ALGUMAS INCURSÕES NO ARTÍSTICO 31

Silêncio/Silence 32
São Paulo É uma Festa 40
Em Lugar Algum/SomeWhere 50
Descartes 57
Nativo/Native 65
Da Plasticidade Dinâmica ao Campo Perceptivo: Vetores, Fissuras, Conexões 78

3. O OUTRO E O EU: *THE ARTIST IS PRESENT* 87

4. O ATOR E O *PERFORMER*: TENSÕES, VAZIOS, ZONAS DE IMBRICAÇÃO 95

O Espaço "Entre": Três Ambivalências 98
Hic et Nunc: Múltiplas Presenças 120
Algumas Imbricações: Entrelaçando o Inefável 154

5. (IN)CONCLUSÃO: A EXPERIÊNCIA E O ESGOTAMENTO DA ANÁLISE 213

Bibliografia e Outras Fontes 215

Agradeço a todos aqueles que contribuíram direta ou indiretamente para o desenvolvimento deste trabalho:

Coco Fusco, Guillermo Gómez-Peña, Tom Nelis, Anne Bogart, Pablo Vela, Tom Bogdan, Andreas Huyssen, Guy Dartney, Beth Lopes, Cassiano Quilici, Eleonora Fabião, Reynuncio Napoleão e Arlete Cavaliere

A Marvin Carlson, Erika Fischer-Lichte, Jacó Guinsburg

Aos colaboradores do Núcleo Performa Teatro, aos meus orientandos, e aos participantes de meus cursos e workshops

Para Gisela

e para todos aqueles que percebem
as Artes da Cena como manifestações
de um saber específico e insubstituível,
um saber incorporado.

PREFÁCIO:

Entre

"Entre" não é lá, nem cá; não é antes, nem depois; não é isto ou aquilo; não é eu, você, nem outro. Ou ainda, "entre" não é, pois acontece como espaço-tempo de indeterminação, como campo de relação, como corpo em transição. Estar "entre", sugiro, é a própria condição do corpo vivo. Estamos vibrando entre nascimento e morte. Estamos formando e sendo formados por forças sociais e históricas, por cada uma e todas as relações que vivemos. Estamos em permanente movimento no movimento permanente. Porém, sugiro, se estar "entre" é condição psicofísica, vivenciar e conhecer suas múltiplas potências não está garantido, não é da ordem do cotidiano ou do trivial.

O teatro e a performance, em seus diversos agenciamentos, são práticas voltadas para o exame e a vivência do "entre"; são experimentos de formação, desformação, transformação do espaço, do tempo, dos corpos, do sentido, do mundo. O que as operações teatrais e performativas deixam ver e fazem perceber, cada qual a seu modo, é a condição móvel e múltipla daquilo que evidenciam. Aos atores e performers cabe investigar a condição humana, os mundos e suas coisas, nossos modos de percepção, ação e relação; o trabalho diário é explorar e dar a conhecer "entres" a partir de encontros consigo, com o outro,

com seres ficcionais, com motes composicionais, com programas performativos; com o espectador, o colaborador, a testemunha, o cúmplice; o concidadão, o desconhecido, o passante; com os mundos, suas histórias, forças, corpos.

Pois entre. Este livro é do tipo que te recebe e te toma pelas mãos. É pensamento em ação. A tarefa é desafiadora, pois o que se busca conhecer são as tensões entre o trabalho do ator e do performer em meio a exuberante profusão de procedimentos, suportes, materiais e práticas que convencionou-se chamar "cena contemporânea" . Porém, se o tema é abrangente – a aproximação entre *performers* e atores exige não apenas discussões de ordem artística, mas também histórica, filosófica, política e corporal –, a mão do guia é firme.

Entre o Ator e o Performer: Alteridades, Presenças, Ambivalências foi escrito por Matteo Bonfitto, alguém entre ator e *performer*, ou seja, alguém que sabe narrar, fissurar narrativas, raciocinar de corpo e mente, problematizar definições, inserir imagens reveladoras em momentos determinantes, transformar nebulosidade e ambivalência em forças estruturantes. Alguém cuja sensibilidade teórica e artística prioriza a articulação de questões e o exercício do questionamento em detrimento ao fechamento da fórmula, ao enquadramento na fôrma. Um autor entre ator e *performer* que conhece na carne aquilo sobre o que escreve, além de conhecer a carne das palavras. Um pedagogo que elabora com rigor seu vasto conhecimento sobre atuação e compartilha com fluidez seus ensinamentos e aprendizagens. Um artista-pesquisador que, como diz, transita entre diferentes "territórios expressivos" – entre teoria e prática, cena artística e cena acadêmica, didática e pessoalidade, teatro e performance, culturas ocidentais e orientais –, numa abordagem interdisciplinar e também intercultural.

Não à toa, Bonfitto emprega muitas vezes a palavra "ensaio" para nomear este estudo. No contexto em questão, não podemos deixar de escutar seus múltiplos sentidos na língua portuguesa – ensaio é texto literário, procedimento composicional, experiência de formação, processo. A repetição da palavra é também um chamado para que o leitor habite o espaço do ensaio e compreenda investigação e produção de conhecimento como trabalhos em-processo. Porém, é importante enfatizar,

esse ensaiar não é disperso ou permissivo, muito pelo contrário, não lhe faltam critérios teóricos, éticos e vigor crítico.

No primeiro capítulo deste livro-ensaio, o autor descreve e discute, através do exame de arquivos audiovisuais, uma seleção de trabalhos fundamentais realizados a partir da década de 1970; no segundo, apresenta e elabora conceitualmente processos de criação e apresentação de cinco obras "entre performance e teatro" que realizou em parceria com diferentes artistas ao longo dos anos 2000; no terceiro capítulo, foca em sua participação na performance The Artist Is Present, de Marina Abramović, realizada no MOMA de Nova York em 2010; e no quarto, desenvolve articulações teóricas em diálogo com filósofos, artistas e estudiosos da performance e do teatro. Se nas análises de obras históricas Bonfitto se propôs a conhecer a partir do exercício da alteridade – salienta que sua pesquisa não visa "a transformação do estranho em familiar, mas a investigação do não familiar" –, no embate com trabalhos de sua própria autoria a estratégia não foi diferente. O pesquisador trabalhou para des-familiarizar o que lhe é íntimo – através da escrita interrogou memórias e arquivos pessoais. Escrita essa que, diz Bonfitto, operou como um "bisturi", revelando conteúdos até então desconhecidos sobre as peças, seus materiais e dramaturgias. Ou seja, o contato com suas próprias criações resultou em outra prática de alteridade. Ao longo da leitura deste ensaio, fica clara a necessidade do autor de investigar não apenas seus agenciamentos entrelaçados – artista, pesquisador, escritor, teórico – ou hibridismos e tensões entre gêneros artísticos, mas também as dimensões "eu," "outro," "escrita," "arquivo" e seus múltiplos entre-lugares.

Entre o Ator e o Performer é, portanto, arena de discussão metodológica e não apenas temática. O autor afirma que seu "esforço analítico" tem "matriz fenomenológica". Não são poucas as vezes em que se depara com os limites da semiótica e da hermenêutica. Tanto uma como outra – porque privilegiam a interpretação das ações e signos, a compreensão do significado e a decifração do sentido da peça – tornam-se metodologias inadequadas para abordar os casos que examina. Como esclarece, diante de certos artistas, obras e arquivos, Bonfitto não se viu convocado a "decifrar ou interpretar", mas a "participar

e criar." Nessa medida, defende a importância da experiência como geradora de conceitos e não mera ilustração de teorias previamente articuladas. A opção por examinar sua própria vivência como artista e como participante em The Artist Is Present – onde salutar e estrategicamente Bonfitto abole separações estanques entre objeto de estudo e sujeito da análise –, enfatiza seu interesse pela "teoria da prática." Entretanto, o investimento nesse modo de produção teórica baseada na vivência psicofísica do fenômeno que aborda não é excludente. Especificamente no último movimento do ensaio, Bonfitto examina conceitos de diversos autores – Jean-François Lyotard, Daniel Dennett, Gilles Deleuze e Félix Guattari, além de teóricos do teatro e da performance como Richard Schechner, Marvin Carlson, Josette Féral, Erika Fischer-Lichte e Patrice Pavis para citar alguns – e elabora proposições teóricas a partir dessa interlocução. Temas determinantes são as ambivalências e tensionamentos entre semiotização e materialização, entre corpo fenomenal e corpo sígnico, entre representação e presentação. O que este livro-ensaio propõe, pois, não é apenas o estudo de obras e temas, mas uma metarreflexão sobre metodologias de pesquisa e escrita condizentes com os projetos em questão. Sua ênfase na teoria da prática que, estrategicamente, antecede o estudo teórico, influenciando assim sua recepção, é contribuição da maior relevância no campo dos estudos do teatro e da performance hoje.

Outra força determinante do ensaio é o desmonte de generalizações que opera; ou, dito de outra maneira, é a ênfase nas especificidades dos casos e na exposição de diferentes pontos de vista sobre um mesmo tema para que teorias sejam ensaiadas. Noções fundamentais nos campos da performance e do teatro – precisão, presença, momento presente, evento, teatralidade, performatividade – são apresentadas no plural. Ao autor não interessa defini-las, mas singulariza-las e somá-las; parte significativa do trabalho é justamente apresentar distintos entendimentos dos temas a partir das diferentes obras e vozes que evoca. A essa capacidade de pluralizar conceitos e dinamizar relações, não podemos deixar de associar a vivência que Bonfitto tem do teatro performativo. Suas oscilações entre "ser fictício" e ator, passando por estados transitórios entre narrador

e personagem, emprestam ao teórico e escritor Matteo Bonfitto plasticidade e inteligência específicas. Ou seria o oposto? Sua versatilidade intelectual resultaria em versatilidade corporal e poética? Nem um, nem outro. A sensibilidade em questão trata da indissociabilidade entre prática artística e produção teórica para a elaboração de um ensaio com distintas abordagens metodológicas, um livro-ensaio formado por partes que, em suas diferenças, tensões e encaixes, estabelecem inúmeros cruzamentos. Caberá ao leitor tecer sua dramaturgia.

Entre o Ator e o Performer, para além de sua evidente importância para estudiosos das artes cênicas, da performance e dos híbridos, é parte de um movimento amplo, ou ainda, de um movimento de ampliação das relações entre cena artística e cena acadêmica: a valorização do artista-pesquisador. Ao artista-pesquisador coube a tarefa de flexibilizar os "gêneros" pesquisa e criação, de transformar energia teórica em energia artística e vice-versa fundando novas metodologias, sensibilidades, corpos e campos de atuação. Fato é que se nos anos 1990 essa integração não era tão evidente, hoje é grande o número de artistas interessados em se pós-graduar e, paralelamente, crescem, dentro e fora do país, programas capazes de acolher artistas-pesquisadores e linhas de pesquisa voltadas para tal tipo de demanda. São exemplos disso o Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp onde Matteo Bonfitto atua, o Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes Visuais da UERJ, o Programa de Estudos Avançados de Investigação em Performance da Escola de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Antuérpia e o Departamento de Drama, Teatro e Performance da Universidade de Roehampton, em Londres, entre outros. Do mesmo modo, fora das universidades, multiplicam-se projetos curatoriais e programas institucionais que valorizam a figura do artista-pesquisador, de que são exemplos os festivais In Transit na Casa das Culturas do Mundo, em Berlim, nas suas edições de 2002 a 2004; as três últimas edições da Documenta, em Kassel; os encontros do Instituto Hemisférico de Performance e Política; e o movimento New Institutionalism, no qual curadores trabalham para que espaços de pesquisa, criação e ensino tenham tanta importância quanto espaços

expositivos em instituições com programas voltados para as artes contemporâneas.

Nesse contexto, a contribuição do artista-pesquisador Matteo Bonfitto não é apenas importante, é exemplar. Seus muitos modos de operar o "entre" energizam, provocam, ampliam e, antes de tudo, pensam e agem.

Eleonora Fabião

Performer e teórica da performance, professora adjunta do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação da UFRJ e doutora em Estudos da Performance pela Universidade de Nova York

INTRODUÇÃO:

Hic et Nunc – **Entre Presenças e Ausências**

Este ensaio é fruto de um processo tortuoso, iniciado há alguns anos. Trata-se de um percurso repleto de oscilações e interrupções, que envolve uma mistura de sensações, percepções e ideias que geraram por sua vez surpresas e perplexidades. Refiro-me aqui ao processo que teve início quando me deparei pela primeira vez, como espectador, com um universo de manifestações expressivas conhecidas como *performance art*, que experienciei mais tarde, na prática. Mas mesmo assim, ao refletir sobre essas experiências, ocorridas como espectador, pesquisador e artista, me vejo frequentemente mergulhado num horizonte caótico, em que muitos dos pressupostos ligados à atuação parecem ter sido dissolvidos, e em que, apesar da existência de excelentes estudos sobre o tema, eles não chegam a funcionar como vetores consistentes de exploração prática. Parecem fazer parte desse caos, aberturas criativas e degenerações autorreferenciais, procedimentos inventados e propostas que retomam o já criado mas querem conservar uma certa aura de originalidade. Desse modo, me vejo diante de paradoxos que envolvem o estatuto e a natureza da obra de arte e, portanto, a própria noção de criação artística; me vejo diante de questões que envolvem, ao mesmo tempo, as contradições geradas pela

indústria cultural e a relativização das fronteiras existentes entre arte e vida. Vejo-me, enfim, diante de fricções e aglutinações que dizem respeito a uma grande diversidade de olhares.

Mas a reflexão sobre a *performance art* constitui somente uma das questões a serem abordadas aqui. De fato, esse ensaio pretende registrar as minhas primeiras reflexões sobre um campo ao mesmo tempo vasto e complexo, cujos vetores convergem para um aspecto específico: as possíveis tensões existentes entre o trabalho do ator e o trabalho do *performer*. Nesse caso, tais tensões serão examinadas através de um duplo percurso que envolverá primeiramente a análise de trabalhos artísticos e experiências nesse campo e posteriormente se utilizará, de forma consistente, de materiais teóricos. A ordem desse percurso foi definida em função de razões que têm como objetivo comum a tentativa de se produzir, através de um esforço analítico de matriz fenomenológica, uma teoria da prática. Várias são as implicações que emergem dessa tentativa. Dentre elas, talvez a mais relevante seja a busca por uma elaboração de conceitos feita a partir de experiências, diretas ou indiretas, vivenciadas em primeira pessoa como artista e/ou como pesquisador. Ou seja, trata-se de uma busca através da qual a análise de experiências não é simplesmente "filtrada" ou determinada pela aplicação de teorias já existentes, mas emerge de elaborações de experiências diretas, feitas sem a necessária mediação de uma teoria já criada. Uma das hipóteses envolvidas aqui é que a produção de uma teoria da prática feita em tais termos pode gerar resultados específicos: as experiências, por exemplo, passariam a ser realmente fontes de estímulo e de elaboração, ao invés de funcionarem como ilustrações de conceitos e teorias. Além disso, abre-se espaço nesse caso para a invenção de conceitos que capturem as especificidades das experiências vividas.

Sendo assim, o ponto de partida aqui se dará através da análise de trabalhos artísticos, e envolverá por um lado o exame de obras produzidas por diferentes artistas e por outro o exame de experiências artísticas vividas em primeira pessoa. Desse modo, selecionei algumas experiências artísticas pessoais ocorridas ao longo de dez anos, entre 2000 e 2010 – *Silêncio*; *São Paulo É uma Festa*; *Em Lugar Algum*; *Descartes* e *Nativo* –, e escolhi as seguintes obras criadas por diferentes artistas: *Two*

Undiscovered Amerindians Visit, de Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco; *Lips of Thomas*, de Marina Abramović; *Seedbed*, de Vito Acconci; *I Like America and America Likes Me*; de Joseph Beuys; e *Turtle Dreams*, de Meredith Monk.

A escolha dos trabalhos referidos não foi casual. Em relação às minhas experiências pessoais, as escolhas estão relacionadas ao fato de elas se situarem em um território de fronteira que se localiza entre o teatro e a performance[1]. Já a escolha das obras criadas pelos artistas referidos são resultado de uma combinação de fatores que envolvem aspectos tais como autoria, modos de criação e de presentificação, que abrem possibilidades para a emergência de muitos mundos possíveis. A inserção dessas obras, pessoais e não pessoais, se deve sobretudo à contribuição que o seu exame pode oferecer para a reflexão sobre o tema em questão, ou seja, as tensões existentes entre o trabalho do ator e o do *performer*.

Além disso, ao entrelaçar tais obras, busco lidar aqui ao mesmo tempo com desdobramentos ocorridos em meu percurso não somente como artista, mas também como pesquisador. De fato, se em *O Ator-Compositor* o horizonte de investigação se restringiu ao exame de referências teatrais e práticas desenvolvidas por criadores da cena, em *A Cinética do Invisível*, apesar de ter como foco o teatro produzido por um diretor teatral – Peter Brook – ampliei o meu olhar a fim de examinar os processos desenvolvidos por ele e por seus atores, processos esses que ultrapassam em muitos aspectos as fronteiras da cena. Já aqui busco dar um passo ulterior ampliando ainda mais o olhar, para lidar com questões que envolvem o "fazer acontecer" em seu sentido mais abrangente, não somente aquele produzido pelo ator, mas também aquele gerado pelo *performer*[2].

1 Esse território de fronteira foi tema de reflexão de muitos pesquisadores, dentre eles Hans-Thies Lehmann e Josette Féral. Enquanto o primeiro associou tal território ao que chamou de Teatro Pós-Dramático; Féral propôs como alternativa a noção de Teatro Performativo. Tais abordagens serão examinadas na quarta parte deste ensaio.

2 Portanto, me proponho aqui não a mapear os trabalhos feitos pelo ator e pelo *performer* no Ocidente, mas sim a desenvolver um exame específico a partir das obras selecionadas, vistas como estudos de caso. Sendo assim, muitas referências significativas, brasileiras e estrangeiras, tais como Flávio de Carvalho,

Dentre os aspectos que emergem de maneira recorrente em meu percurso como artista-pesquisador, cabe ressaltar a experiência desencadeada em cada processo criativo, que envolve a emergência de modos de invenção e produz diferentes níveis de ficcionalização ou mesmo a aparente ausência dessa última. Vários foram os processos vividos nesse sentido até o momento, e várias são as diferenças entre eles. No entanto, independentemente dos contrastes estéticos e de linguagem, reconheço a existência de algumas linhas de força que permearam esse percurso.

Tais linhas não necessariamente convergem para um mesmo ponto, mas delineiam algumas especificidades que envolvem as práticas executadas e vivenciadas pelo ator e pelo *performer*. Mesmo sem antecipar nesta introdução as questões, as fissuras e as tensões que parecem emergir do confronto entre essas práticas, e sem problematizar aqui as definições atribuídas a tais artistas, uma vez que elas serão material de exame no ensaio, manifestarei certa percepção que tem um caráter, antes de tudo, de reconhecimento: tanto o universo de práticas desenvolvidas pelo ator quanto o universo de práticas desenvolvidas pelo *performer*, ambos, estão inexoravelmente inseridos em uma dimensão que envolve de maneira profunda a relação entre identidade e alteridade.

Ao examinar o trabalho de diversos atores e *performers*, ao elaborar as experiências diretas que tive com muitos deles, e ao resgatar algumas das minhas próprias experiências artísticas, percebo que posso situá-las nessa dimensão. Através dela podemos perceber uma das possíveis especificidades que caracterizam o trabalho do ator e do *performer*. Lida-se, frequentemente, no caso do ator e do *performer*, com processos que envolvem, de modos mais ou menos evidentes e em diferentes níveis, expansões e deslocamentos de um suposto Eu em direção a um suposto Outro[3]. Um dos fatores que contribuem para

Lygia Clark, Hélio Oiticica, Jan Fabre, Robert Lepage, Bob Wilson, dentre outras, não serão abordadas aqui.

3 Diferentes noções de "Eu" e de "Outro" serão abordadas no decorrer deste ensaio. De qualquer forma, cabe apontar já aqui que por "Outro" entende-se nesse caso não somente seres ficcionais ou personagens considerados como constructo artístico, mas também todas as possíveis manifestações que emergem dos processos de presentificação do ator e/ou do *performer*.

essa possível especificidade, como veremos no decorrer deste estudo, é sem dúvida a função desempenhada pelo corpo como material relacional constitutivo da própria obra, visto como dispositivo psicofísico que inclui, obviamente, o aparato vocal.

A dimensão referida, que envolve conexões ou tensões entre identidade e alteridade, representa portanto a "moldura" através da qual este ensaio será desenvolvido[4]. Como sabemos, uma das funções de uma moldura é a de, ao restringir o campo de visão, colocar em relevo elementos e forças que se encontram dentro de seus limites, mesmo que estes sejam móveis. Sendo assim, dentre os elementos e forças a serem colocados em relevo neste caso, a noção, ou seria melhor dizer, as noções de *hic et nunc*, terão um papel privilegiado.

Hic et Nunc, expressão de origem latina, é normalmente traduzida como "aqui e agora". Tal expressão veicula um conteúdo fugidio, pois ao pensarmos sobre ela somos ao mesmo tempo atravessados pelo escorrimento do tempo, pela sua impossibilidade física de interrupção. Assim, são inúmeras as implicações que emergem. Poderíamos dizer, por exemplo, que tal expressão remete a uma atitude hedonista frente à vida. Reconhecendo o prazer como prioritário e dotado de um valor único, intrínseco, essa atitude envolve necessariamente a dimensão do aqui e agora. De fato, se o prazer é reconhecido em seus aspectos positivos, ele não é dissociado de seu caráter imediato, que acompanha a variável brevidade de certas experiências. Por outro lado, a expressão em questão captura um

4 A opção feita neste ensaio de entrelaçar o exame de obras criadas por diferentes artistas com o exame de experiências artísticas vividas em primeira pessoa está diretamente ligada à construção dessa moldura. Em outras palavras, a hipótese levantada nesse caso é de que a opção pelo entrelaçamento em questão poderá tornar muito mais perceptíveis as tensões que constituem o que foi definido aqui como moldura analítica, ou seja, o território que envolve as tensões entre identidade e alteridade. No que diz respeito à segunda parte deste ensaio, em que analisarei experiências artísticas pessoais, cabe acrescentar que tal exame representa um desafio novo em meu percurso como artista-pesquisador. De fato, em meus estudos já feitos, o Outro se manteve sempre como foco principal. Nesse sentido, acredito que o "falar sobre si" é possível nesse momento de meu percurso exatamente em função dessas experiências anteriores, pois elas servirão como parâmetros consistentes que me auxiliarão na busca de um equilíbrio entre descolamento e imersão, entre distanciamento crítico e destilação das experiências vividas. Ou seja, o falar sobre si envolverá igualmente nesse ensaio um exercício de alteridade.

eixo importante da filosofia existencialista, em que o ser humano é percebido a partir da fragilidade de sua condição finita, que seria por sua vez uma das causas, talvez a principal, de sua infelicidade. Considerando, ainda, um outro ponto de vista sobre a noção de *hic et nunc*, no caso o ponto de vista científico, confirmando os pressupostos kantianos, tal noção revela a indissociabilidade entre as dimensões do tempo e do espaço. Porém, mesmo nesse campo há profundas divergências sobre o tema, pois se por um lado Newton acreditava na continuidade do tempo, fato esse que propiciou as experiências sobre a constância da velocidade da luz, as descobertas feitas por Einstein demonstraram que a percepção do tempo depende do sistema de referência dos observadores, assim como da força gravitacional e do campo de aceleração nele envolvidos. Percebe-se, então, que apesar da indissociabilidade do tempo e do espaço, do aqui e agora, a relação entre tais dimensões pode ser extremamente variável.

A noção de *hic et nunc* adquire assim um caráter polissêmico, que pode ser ampliado vertiginosamente se considerarmos como ela está presente em diferentes culturas, ou se considerarmos como ela é vista e praticada por diferentes filosofias, tais como as filosofias orientais. No entanto, neste ensaio não se pretende esgotar ou mapear as possibilidades de significação geradas por tal noção, mas sim considerá-la como um dos eixos de análise de um campo de investigações específico, que envolve as assim chamadas artes performativas.

Quando consideramos as artes performativas, incluindo obviamente as manifestações relacionadas à *performance art*, o *hic et nunc* pode adquirir potencialidades particulares, e nesse ponto chegamos novamente à moldura já mencionada. Se o horizonte de investigação explorado será norteado pelas relações entre identidade e alteridade, este estudo terá como um de seus eixos de análise diferentes noções de *hic et nunc*. Cabe acrescentar por fim que a articulação estabelecida entre o horizonte de investigação descrito aqui e esse eixo não é absolutamente casual. De fato, se as relações entre identidade e alteridade representam o território onde o trabalho do ator e o trabalho do *performer* são gerados, independentemente das especificidades poéticas envolvidas em cada caso, as diferentes noções de *hic*

et nunc representam por sua vez uma constante que está relacionada ao "fazer acontecer", ao *modus operandi* desses artistas. Será, portanto, através dessa articulação que as tensões entre o trabalho do ator e o trabalho do *performer* serão abordadas.

* * *

O trabalho foi estruturado em cinco capítulos, que refletem em suas partes constitutivas a moldura referida nesta introdução. De fato, o território que envolve as tensões entre identidade e alteridade determinou de forma evidente o olhar que permeia os três primeiros capítulos – O Outro Como Outro; O Eu Como Outro; e O Outro e o Eu – assim como constituiu uma das camadas presentes no discurso desenvolvido no quarto capítulo – O Ator e o *Performer*: Tensões, Vazios, Zonas de Imbricação – e no último: (In)conclusão: A Experiência e o Esgotamento da Análise. O primeiro capítulo será caracterizado pela análise de cinco obras criadas por seis artistas associados à *performance art*: Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco, Marina Abramović, Vito Acconci, Joseph Beuys e Meredith Monk; o segundo capítulo será marcado pelo exame de cinco experiências artísticas vivenciadas em primeira pessoa, já o terceiro terá como foco a minha participação em uma performance de Marina Abramović intitulada *The Artist Is Present*, ocorrida em março de 2010, no MOMA, na cidade de Nova York. No quarto capítulo, questões e aspectos apontados ao longo da pesquisa serão retomados, a fim de buscar capturar o caráter processual que está em constante transformação e que permeia o saber-fazer do ator e do *performer*. Por fim, o último capítulo – (In)Conclusão – terá um caráter, ao mesmo tempo, de catalisador e de destilador do discurso feito até esse ponto, focalizando principalmente sobre as possibilidades e limitações relacionadas com a experiência e com a análise da experiência produzidas no campo das artes performativas.

Examinar a relação entre e experiência e a análise da experiência remete, por sua vez, à busca por uma teoria da prática. Nesse sentido, cabe observar que tal busca não impossibilitará o diálogo com diferentes referências teóricas, processo que ocorrerá de maneira mais consistente nos dois últimos

capítulos. É importante ressaltar a prioridade, estabelecida aqui, da experiência direta e de sua elaboração, para somente mais tarde instaurar a interlocução com outras articulações teóricas. Neste ensaio, portanto, a prática precederá a elaboração, e tais âmbitos se diferenciarão, ainda que de maneira sutil, também na escritura.

Além das espirais que podem emergir da relação entre prática e teoria e entre experiência e elaboração, buscaremos tratar de uma outra – aquela que emerge da relação entre presença e ausência – que remete, por sua vez, ao jogo estabelecido no fazer do ator e do *performer* entre o que é mostrado e o que é ocultado. Tal aspecto pretende evocar o trabalho artístico não somente enquanto obra acabada e consciente, mas também no seu caráter inconclusivo, processual, gerador de emanações sensíveis: intensidades, forças, energias e realidades.

1. O Outro Como Outro: A Fuga de Alteridades

Neste capítulo, cinco obras criadas por seis artistas serão examinadas enquanto estudo de caso. No entanto, antes de passar ao seu exame, um ponto precisa ser tratado. De fato, ao colocar como foco desta pesquisa algumas das possíveis tensões existentes entre o trabalho do ator e o do *performer*, muitas perguntas podem surgir, dentre elas: a partir de qual noção de ator e de qual noção de *performer* este estudo desenvolverá suas reflexões?

Ao confrontar as pesquisas feitas por estudiosos da área, como Richard Schechner, Marvin Carlson, RoseLee Goldberg, Josette Féral, Hans-Thies Lehmann e Erika Fischer-Lichte, dentre outros, é possível perceber que em muitos casos as fronteiras entre o trabalho do ator e do *performer* são nebulosas, e permeadas por ambivalências. Sendo assim, ao invés de tentar responder a tal pergunta especificando quais serão as noções de ator e de *performer* utilizadas, as tentativas de resposta que permearão este ensaio seguirão o caminho inverso: o nebuloso e a ambivalência serão reconhecidos como parâmetros norteadores da investigação.

Retomando o percurso de reflexão já iniciado neste primeiro capítulo, cada obra examinada como estudo de caso será

percebida como materialização artística realizada pelo Outro. Uma das implicações que emergem aqui é que tais obras serão percebidas através de um olhar que buscará evitar operações reducionistas que conduzem o fato artístico ao já conhecido. Portanto, o discurso desenvolvido será norteado pela busca de um exercício de alteridade, fato esse que gera um desafio principal: como fazer para que as obras artísticas criadas pelo Outro não se transformem somente em receptáculos de minhas próprias projeções, desejos, associações e pulsões?

TWO UNDISCOVERED AMERINDIANS VISIT, DE GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA E COCO FUSCO[1]

A performance fez parte inicialmente da Edge '92 Biennial, evento organizado pelos governos da Espanha e dos Estados Unidos, em 1992, a fim de comemorar o quinto centenário da viagem feita por Colombo rumo às novas terras. Dentre os locais em que a performance aconteceu ao longo de dois anos, estão a Plaza de Colón em Madri, o Covent Garden em Londres, o National Museum of Natural History em Washington, o Whitney Museum em Nova York, o Australian Museum of Natural History em Sydney, e na Fundación Banco Patricios em Buenos Aires.

Gómez-Peña e Fusco estão dentro de uma jaula dourada de cerca trinta metros quadrados e se apresentam como dois sobreviventes de um povo desconhecido chamado guatinaui. Na primeira execução da performance, ocorrida na Plaza de Colón, Fusco e Gómez-Peña permanecem três dias dentro da jaula.

Eles vestem roupas coloridas que beiram o estereótipo, misturam diferentes estilos e texturas em seus vestuários e adereços, e desenvolvem ações que podem remeter a hábitos de

1 Guillermo Gómez-Peña, *performer* mexicano nascido em 1955. Ele se define como um "border artist" (artista de fronteira). Seus ensaios, poemas e performances questionam noções pré-concebidas, tais como aquelas de nacionalidade e identidade, e são portadoras de um forte cunho político.

Coco Fusco, que tem dupla nacionalidade, cubana e norte-americana, é uma artista interdisciplinar e atua também como escritora e curadora. Ela ensina atualmente na The New School em Nova York e é autora de inúmeros livros, dentre eles *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*.

culturas distantes. Enquanto Gómez-Peña, por exemplo, aparece em várias imagens vestindo uma máscara de luta-livre, pele de leopardo e peças de um suposto vestuário asteca, Fusco veste, em algumas performances, uma saia de grama, um sutiã de leopardo, um boné de *baseball* e um par de tênis, além de trancinhas no cabelo. Tais elementos, uma vez combinados, pretendem produzir uma qualidade de "autenticidade" nativa.

Dentre as ações desenvolvidas, que remetem de certa forma a "rituais cotidianos", podem ser mencionadas algumas: desde costurar bonecas de *voodoo*, passando por levantamentos de peso até assistir televisão ou trabalhar com um *laptop*. Durante os momentos de refeição, guardas lhes dão bananas, e quando precisam ir ao banheiro, eles são escoltados com coleiras.

A relação com o público cobre, nas várias apresentações dessa performance, um arco extenso de possibilidades. Por uma doação simbólica, Fusco poderia se deixar persuadir a fim de dançar uma espécie de *rap music*, ou ainda ela e Gómez-Peña se disponibilizariam a posar para fotos. O comportamento assumido pelos dois *performers* enfatiza a impressão de que se trata nesse caso de representantes de um povo que é movido por um espírito lúdico, jovial e brincalhão. Há momentos em que demonstram afeição um pelo outro, e nem a presença de espectadores parece inibir suas carícias sexuais. Os dois guardas, que se mantêm nas proximidades da jaula, fornecem ao público informações, igualmente fictícias, sobre eles e sobre o povo guatinaui. Foi utilizado, nesse sentido, também um mapa inventado onde é mostrada a localização supostamente exata da terra natal dos guatinauis, chamada por eles Guatinau, uma pequena ilha localizada no Golfo do México. Fusco e Gómez-Peña colaboram com essas explicações e utilizam um vocabulário híbrido, que mescla a terminologia presente nos guias turísticos de museus com palavras inventadas. Os guardas cumprem ainda a função de intérpretes em muitos momentos ao "traduzirem" a língua inventada pelos *performers*.

Lidamos aqui, portanto, com uma situação em que *performers* fazem o papel de seres aparentemente provenientes de outras culturas, materializando assim o universo de um suposto Outro. Apesar do fato de Fusco e Gómez-Peña, em entrevistas e declarações, reafirmarem o caráter de "comentário satírico"

que caracterizaria essa performance, eles ao mesmo tempo reconhecem que muitos visitantes acreditam que os seres que habitam a jaula são realmente representantes do povo guatinaui.

Um dos objetivos buscados por eles na época, como aponta Fusco, foi o de produzir o que nomearam de "contraetnografia"[2]. Em outras palavras, eles pretendiam com essa performance, dentre outras coisas, revelar as contradições inerentes ao trabalho do etnógrafo, que consiste em buscar compreender as relações socioculturais, os comportamentos, ritos, técnicas, saberes e práticas que ocorrem em sociedades até então desconhecidas. Ou seja, eles levantam aqui um questionamento sobre a pretensão, que está de certa forma implícita na atividade do etnógrafo, de compreender, e consequentemente interpretar uma outra cultura, sobretudo em função dos muitos riscos que tal interpretação envolve, dentre eles o de projetar a própria lógica, os próprios valores sobre o Outro, o de reduzir o Outro ao próprio horizonte perceptivo, o de reduzir, em suma, o Outro a si mesmo, transformando o diverso e estranho em semelhante e familiar.

O Outro, exacerbado em seu exotismo, parece ao mesmo tempo criar condições para não somente questionar as implicações políticas e os mecanismos de poder envolvidos nos processos interculturais, mas também para que uma reviravolta se dê no desenvolvimento do jogo de consumo entre as diferentes culturas. Tal reviravolta é perceptível nessa performance nos momentos por exemplo em que os espectadores passam a ser observados pelos *performers*, que passam assim da condição de "apreciadores" que julgam e avaliam, à condição de "objetos de apreciação", sendo portanto como que "avaliados" pelos *performers*. Os espectadores, nesses momentos, portanto, passam a ser, eles, a fonte de comentários feitos na língua inventada por Gómez-Peña e Fusco; passam a ser a fonte de distração, de divertimento, de espanto, de surpresa e de náusea para os guatinaui.

Através da quase entropia provocada pelo excesso que envolve um emaranhado de códigos comportamentais, objetos,

2 Encontrei Coco Fusco durante a minha estada em Nova York, junto ao The Graduate Center, em 2010. Nesse encontro, a artista-pesquisadora forneceu várias informações sobre o processo de criação dessa performance.

Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña em Two Undiscovered Amerindians Visit. *Foto: Juanjo Cadrez.*

adereços, peças de vestuário, línguas existentes e inventadas, os *performers* parecem revelar um apego pelas "sobras" do que foi produzido pela industrializada civilização ocidental.

Nossa jaula se tornou uma tela branca sobre a qual o público projetou suas próprias fantasias para tentar definir quem éramos e o que éramos. Como assumimos o papel estereotipado do selvagem domesticado, muitos espectadores se permitiram assumir o papel de colonizadores; as implicações produzidas por esse jogo geraram muitos momentos de desconforto[3].

Na medida em que os clichês de um suposto Outro foram levados a um ponto de saturação, algo inesperado parece ter acontecido nesse caso: uma espécie de efeito de espelhamento, provocado também pela inversão de papéis explorada pelos *performers*. Ou seja, ao levar ao limite a distorção do Outro – o ser guatinaui – criou-se, ao que parece, uma possibilidade de espelhamento, através da qual o espectador se percebe como

3 C. Fusco, *English is Broken Here*, p. 47. Todas as citações em língua estrangeira desse livro foram traduzidas por nós, com exceção daquelas que têm o nome do tradutor indicado.

um agente que tudo devora; percebe o devorar em seu *modus operandi*, que transforma tudo o que enfia na boca em palatável, até as manifestações artístico-culturais, que passam assim a ser somente entretenimento.

Dentre as questões que emergem do exame da performance, algumas estão relacionadas com o ponto de saturação mencionado acima. Foi em função dessa saturação, dentre outros fatores, que muitos espectadores acreditaram que Fusco e Gómez-Peña eram membros do povo guatinaui? Clichês e estereótipos podem, se levados a um ponto de saturação, abrir outras possibilidades de significação? Tal saturação pode ir além de um efeito imediato e evanescente e gerar um processo em que a experiência torna-se mais densa?[4]

LIPS OF THOMAS, DE MARINA ABRAMOVIĆ[5]

Essa performance foi criada em 1975 e sua primeira manifestação aconteceu na Galeria Krinzinger, em Innsbruck, na Áustria[6]. Exatamente trinta anos mais tarde, em 2005, Abramović fez acontecer *Lips of Thomas* no Museu Guggenheim, em Nova York, como parte do evento chamado Seven Easy Pieces[7]. Como veremos adiante, há algumas diferenças entre as duas versões dessa performance.

4 Durante o desenvolvimento de minhas pesquisas na cidade de Nova York, tive acesso a registros audiovisuais dessa performance, o que foi determinante para a sua inserção neste estudo.

5 Marina Abramović nasceu na região de Montenegro em novembro de 1946. Ela foi uma das pioneiras da performance nos anos de 1960 e é considerada uma das mais importantes *performers* da atualidade. Dentre os seus projetos atuais merecem destaque as chamadas "reperformances", que envolvem a repetição de performances já criadas.

6 Há controvérsias em relação à data de apresentação dessa performance. Enquanto Arthur Danto relata que ela ocorreu no dia 14 de novembro, Erika Fischer-Lichte escreve que ela aconteceu no dia 24 de outubro. Ver A. Danto Danger and Disturbation: The Art of Marina Abramović, em K. Biesenbach, (ed.), *Marina Abramović: The Artist Is Present*, p. 32; e E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, p. 11.

7 Seven Easy Pieces foi o nome dado a um evento organizado pelo Guggenheim Museum de Nova York em 2005. Nele, sete performances foram executadas por Marina Abramović: *Body Pressure* (*1974*), de Bruce Nauman; *Seedbed* (*1972*), de Vito Acconci; *Genital Panic* (*1969*), de Valie Export; *The Conditioning* (*1973*), de Gina Pane; *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (*1965*), de

De acordo com os registros disponíveis, na versão de 1975 Abramović inicia rasgando suas roupas até ficar completamente nua[8]. Ela caminha até o fundo da galeria, pendura uma fotografia de um homem de cabelos longos, e cria uma espécie de moldura desenhando uma estrela de cinco pontas ao redor dessa fotografia. Ela vai até a mesa localizada perto da parede, sobre a qual há uma toalha branca estendida, e sobre a toalha uma taça de cristal, uma garrafa de vinho tinto, um pote que contém aproximadamente um litro de mel, uma colher de prata e um chicote. Uma vez sentada na cadeira posicionada junto à mesa, ela pega a colher e o pote de mel e lentamente o ingere até o pote ficar vazio. Pega a garrafa de vinho, o despeja na taça e o toma em longos goles. Ela continua essa ação até que a garrafa e a taça se esvaziem. Nesse momento ela quebra a taça com a mão direita, que começa a sangrar. Com a mão sangrando, caminha até a parede onde a fotografia está colocada. Encostada na parede e voltada para o público, ela corta a própria barriga com uma lâmina de barbear. Após algum tempo, quando o sangue se torna visível, percebe-se uma estrela de cinco pontas posicionada na região central de sua barriga. Ela pega o chicote, ajoelha-se ficando abaixo da fotografia e, de costas para o público, chicoteia as próprias costas com força, muitas vezes, até sangrar. Ela larga o chicote e vai até a cruz feita de blocos de gelo, e deita sobre a cruz com os braços abertos para os lados. Acima da cruz há um aquecedor elétrico fixado no teto, posicionado acima da barriga da *performer*, de modo que o sangramento proveniente dos cortes, com o calor, é intensificado. Ela permanece imóvel sobre a cruz de gelo. Posicionada sob o aquecedor, a cruz sofre um lento processo de liquefação, mas tal processo não se conclui. Após permanecer imóvel sobre a cruz durante meia hora, e com o sangramento num processo de intensificação crescente, alguns membros do público invadem o espaço utilizado pela *performer*. Eles vão até a cruz, a retiram de lá, e então a cobrem com casacos, levando-a para fora, determinando

Joseph Beuys; *Lips of Thomas* (1975) e *Entering the Other Side* (2005), ambas criadas por Abramović. A artista declarou na época que o objetivo ali era buscar preservar a memória de performances que a influenciaram como artista.

8 Quando descrevo uma performance, mantenho os verbos no presente em função da busca de re-presentificação das experiências.

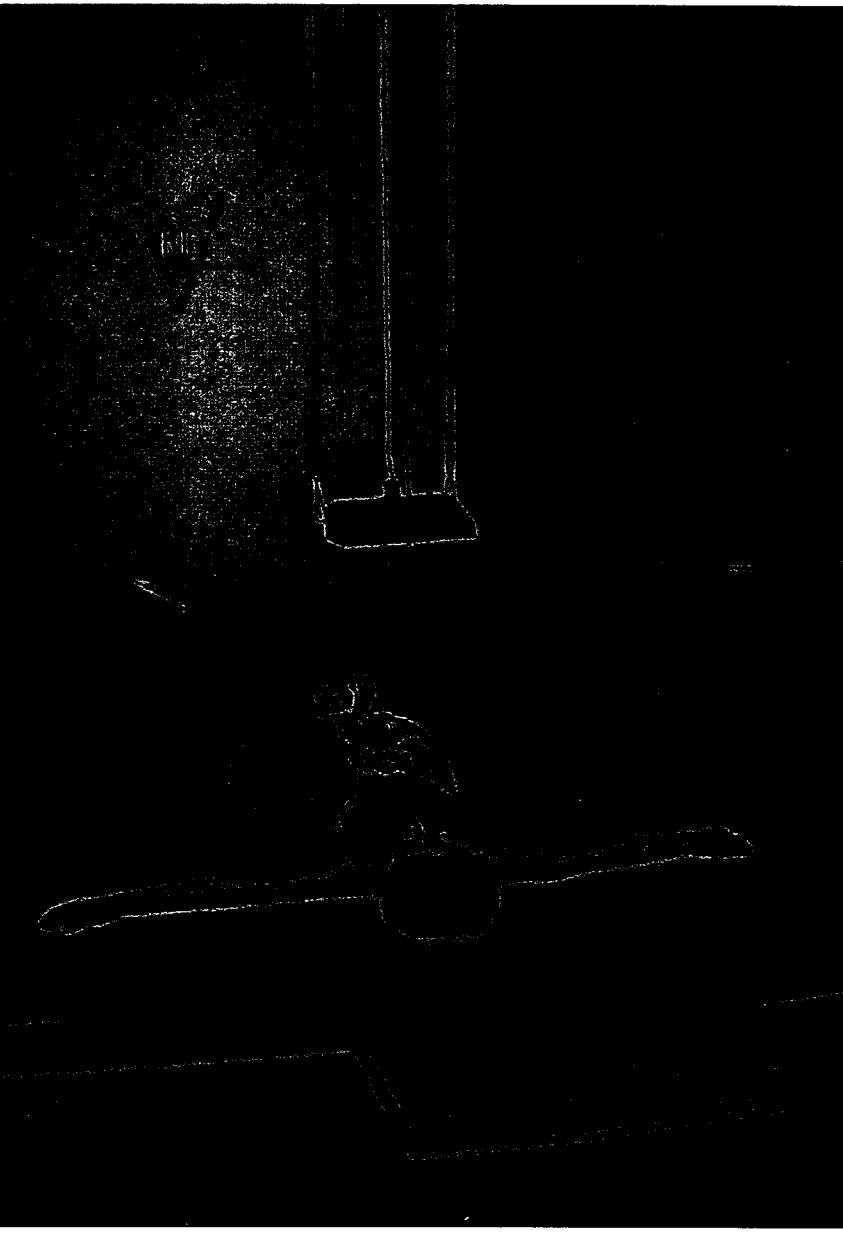
assim o encerramento da performance, cuja duração total, até a sua interrupção, foi de aproximadamente duas horas.

Dentre as mudanças reconhecíveis na versão de 2005, ocorrida em Nova York, pode-se apontar a intervenção de um interlúdio musical em que Abramović veste uma boina do partido comunista, segura uma bandeira branca manchada de sangue enquanto ouve a canção "Slavic Souls" (Almas Eslavas), de forte cunho nacionalista, e chora baixinho. Nessa versão há também a utilização de um metrônomo. Há ainda, nesse caso, uma separação estabelecida espacialmente entre Abramović e o público, uma linha que os espectadores não estão autorizados a cruzar. O público não intervém dessa vez, como ocorria trinta anos antes. Em 2005, é Abramović que conclui a performance.

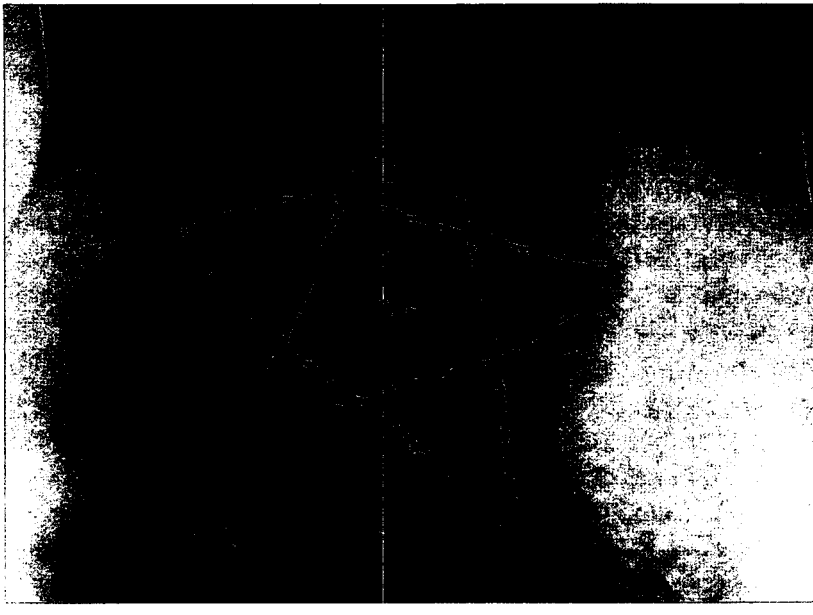
Mesmo sem adentrar em questões relativas à noção de representação, algumas das quais serão examinadas no quarto capítulo deste estudo, pode-se reconhecer nessa performance uma forte carga simbólica. De fato, vários elementos remetem, ou podem ser vistos como associáveis, ao universo cristão, a começar pela possível referência feita a São Tomé. Como sabemos, ele foi, dentre os discípulos de Cristo, aquele que solicitou evidências para que, a partir delas, pudesse dar vazão a sua fé. Tomé, com o consentimento de Cristo, é autorizado a tocar nas feridas provocadas pela crucificação, a fim de constatar a sua realidade. Fazendo uma transposição para a performance em exame aqui, pode-se dizer que o público é colocado em uma situação tal que faz com que ele testemunhe, que ele lide com a realidade das feridas de Abramović.

Os estágios através dos quais Abramović desdobra essa performance, passando da ingestão do mel e do vinho para depois se submeter a uma espécie de autoflagelação, também podem ser remetidos ao universo cristão, com o mel e o vinho correspondendo ao corpo e ao sangue de Cristo.

Já a cruz de cinco pontas parece aglutinar conotações políticas, remetendo ao comunismo presente na época em que essa performance foi criada, na região então chamada Iugoslávia. Diferentemente, a ação da quebra da taça com a mão, assim como a de autoflagelação com o chicote podem ser associadas, ao mesmo tempo, seja a práticas espirituais de purificação seja à opressão exercida pelo comunismo na região referida acima.



Marina Abramović em Lips of Thomas. *Foto: Sean Kerry.*



Detalhe da estrela cortada na pele de Marina Abramović em Lips of Thomas. *Foto: Sean Kerry.*

Pode-se ainda relacionar o prazer e a dor, ambos explorados por Abramović, com o universo expressivo do barroco, permeado por extremos. E com relação ao termo "lips"? Poderiam eles, os lábios, serem associados às fissuras vermelhas produzidas em sua barriga pela lâmina? Estaríamos diante, também nesse caso, de um hibridismo simbólico?

No entanto, mais importante do que apontar as polissemias produzidas em *Lips of Thomas* ou buscar exaustivamente "decifrar" os seus signos, é reconhecer que a descrição dessa performance, feita acima, é fundamentalmente parcial, fato esse que pode gerar muitas implicações.

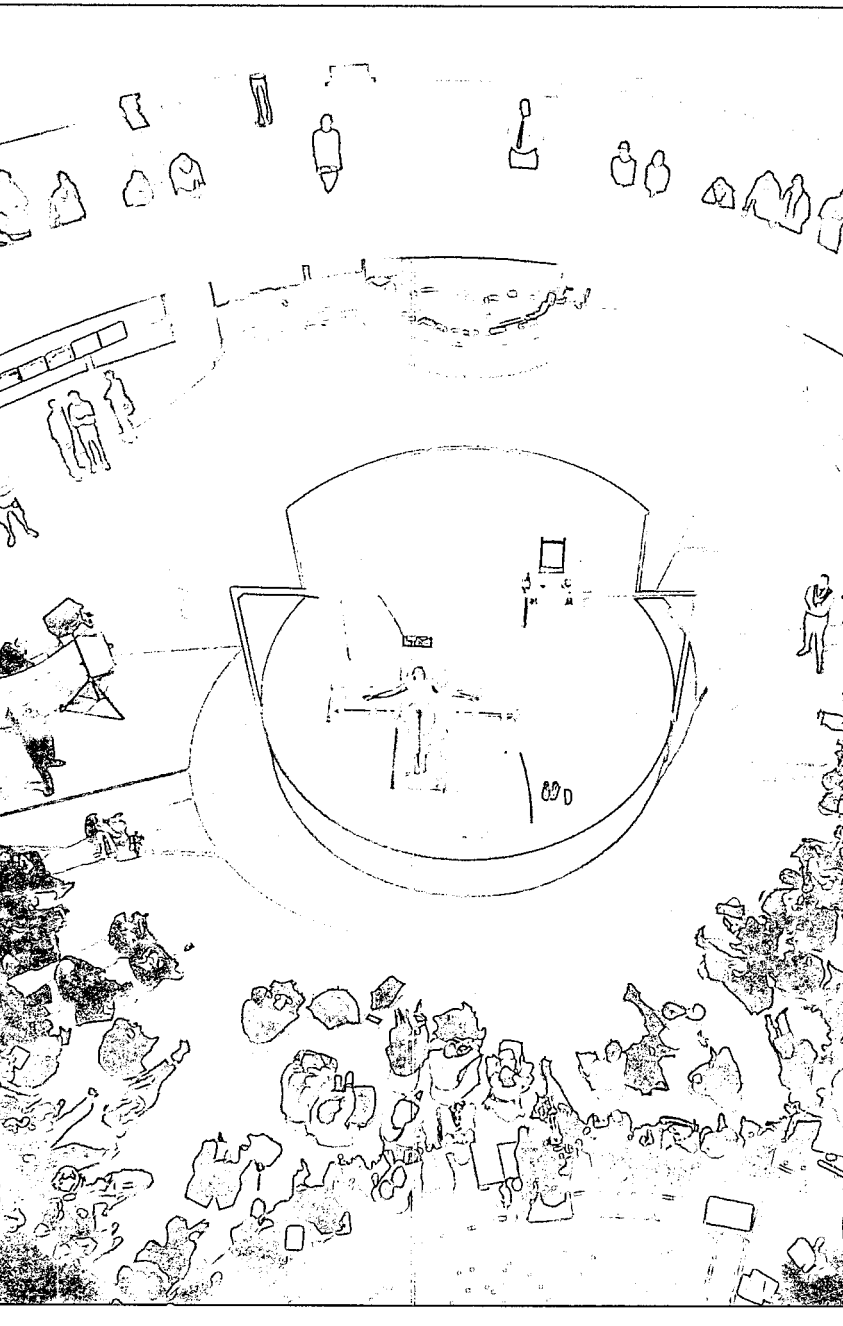
Um ponto a ser colocado aqui, que julgo central, é que a descrição das ações executadas por Abramović, feita da maneira apresentada acima, se por um lado pode ser instrumental, no sentido que cumpre a função de permitir ao leitor o acesso a uma estrutura que contém uma sequência de ações, por outro torna importante perceber as suas lacunas, que são palpáveis nesse caso. De fato, pode-se dizer que a descrição não considera os aspectos que fazem dessa performance uma manifestação

artística ao mesmo tempo relevante e específica. Refiro-me aqui a todos os aspectos relacionados com a dimensão do "como", colocada em prática por Abramović, geradores de ocorrências expressivas que envolvem um espectro de fatores, desde a atitude geradora de *gravitas* assumida pela *performer* até o fluxo dinâmico composto de variações rítmicas, de tensões, intensidades, assim como o percurso de ocupação do espaço e o percurso de desdobramento de suas ações; refiro-me também à qualidade de relação que emergiu entre ela e os objetos, entre ela e a fotografia, me refiro às qualidades expressivas produzidas pela ingestão do mel e do vinho, o modo como a lâmina foi utilizada na execução dos cortes na barriga assim como o modo como o chicotear se materializou[9]. Ou seja, ao descrever a sequência de ações da forma como foi feita inicialmente, os fluxos e as dinâmicas que envolveram a materialização dos aspectos referidos acima foram excluídos, descartados, como se o fenômeno artístico se reduzisse ali somente aos aspectos relativos à sua estrutura narrativa em nível superficial, objetivo.

Cabe esclarecer que o fato de reconhecer a parcialidade ou a incompletude da descrição feita acima sobre a performance em questão, não deve ser vista aqui como uma afirmação implícita de que é possível buscar atingir um nível de descrição que "esgote" as potencialidades expressivas produzidas pelos fenômenos artísticos. O que se aponta é que a maneira pela qual a descrição foi feita não reconhece a existência de ocorrências expressivas constitutivas da performance, que a tornam, por sua vez, relevante e específica artisticamente.

Se muitos elementos utilizados por Abramović estão, ao que parece, relacionados com a sua biografia – a presença opressora do comunismo em seu país de origem e a repressão às práticas espirituais feita pelas autoridades da época, por exemplo –, ao mesmo tempo os modos de materialização de tais elementos, assim como a sua articulação, potencializaram sua capacidade expressiva produzindo metáforas que ampliaram significativamente o horizonte de suas experiências pessoais.

9 A percepção de tais ocorrências expressivas foi possível graças ao acesso a registros audiovisuais dessa performance.



Marina Abramović em Lips of Thomas *no museu Guggenheim.*
Foto: Kathrin Karr.

SEEDBED, DE VITO ACCONCI[10]

A performance aconteceu entre os dias 15 e 29 de janeiro de 1972 na Galeria Sonnabend, na cidade de Nova York.

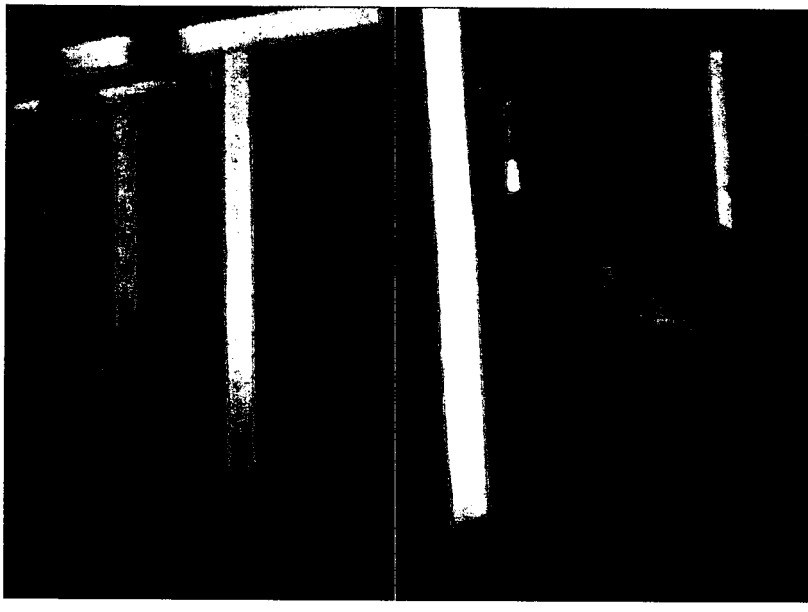
Em uma das salas da galeria, o espaço construído para essa performance consiste em uma plataforma ascendente de madeira, em formato de rampa, que emerge do chão atravessando toda a sala. Acconci permanece embaixo dessa rampa e se masturba o tempo todo, ou seja, oito horas por dia, duração estabelecida para a performance. Ao mesmo tempo que executa tal ação, o artista verbaliza fantasias inventadas na hora por ele, envolvendo os visitantes que caminham sobre a rampa. Essas fantasias são ouvidas pelos visitantes através de alto-falantes instalados na sala da galeria. Ao inventar as fantasias, Acconci murmura, por exemplo: "Você está esporrando na minha boca... Você está forçando o teu pau no meu cu... Você está me chupando levemente e me acariciando..."

Ao assistir aos registros audiovisuais dessa performance, um dos aspectos que ressaltam imediatamente é a relação dinâmica entre os visitantes e o *performer*. Com exceção daqueles que se retiram imediatamente, manifestando assim um posicionamento crítico específico e inflexível, muitos reagem como se tivessem sido colocados diante de uma situação que não possibilita uma reação imediata, uma vez que ela constrói um território de tensões, onde o público e o privado, o artístico e o pessoal, o lícito e o ilícito, têm as próprias fronteiras dissolvidas.

A qualidade de execução das ações produzidas por Acconci, tanto a masturbação quanto a verbalização das próprias fantasias, não emerge de forma aleatória, mas é definida a cada momento, a partir das sensações, intuições e imagens produzidas pela presença de cada visitante sobre a rampa.

Em outras palavras, o modo como cada visitante age sobre a rampa – ação essa que envolve desde o atrito produzido pelo tipo de calçado usado, pelo peso de cada passo, pelo ritmo do caminhar até as verbalizações produzidas – determina aqui

10 Vito Hannibal Acconci nasceu em 1940 em Nova York no Bronx e hoje vive no Brooklyn. Seu trabalho artístico abarca, além da performance, também a arquitetura, o paisagismo, e a instalação. É considerado um dos pioneiros da *body art*, do conceitualismo e do situacionismo.



Vito Acconci em Seedbed. *Foto: Chris West.*

não somente o "quê" é dito mas também o "como" é dito por Acconci, durante a elaboração de suas fantasias. Esse processo gera, por sua vez, inúmeros desdobramentos ao longo da performance, uma vez que as reações manifestadas pelos visitantes aos estímulos recebidos – os sons de masturbação e as verbalizações das fantasias – geram variações nas ações executadas pelo artista. A interatividade nesse caso se dá de forma perceptível e contínua.

Eu podia ouvir os passos dos visitantes sobre mim, eu podia construir fantasias sexuais a partir desses passos, aquelas fantasias sexuais faziam com que a minha atividade prosseguisse, faziam com que a minha masturbação prosseguisse – mas os visitantes tinham de saber o que eu estava fazendo, então, da mesma forma que eu ouvia os seus passos sobre mim, eles tinham que me ouvir sob eles – de modo que eu descrevia as minhas fantasias em voz alta: eu gozava, um visitante poderia pensar que eu estava fazendo aquilo somente para ele – meu objetivo de produzir sêmen me levou a interagir com os visitantes e a fazer com que eles interagissem, querendo ou não, comigo[11].

11 Extraído de "In Conversation: Vito Acconci with Delia Bajo and Brainard Carey". Disponível em: <http://www.brooklinrail.org/2004/05/art/vito-acconci-with-delia-bajo-and-brainard>.

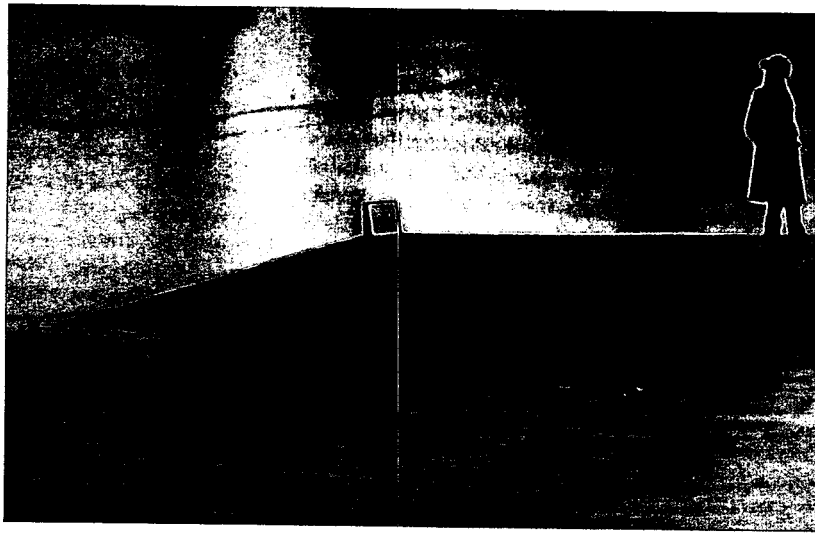
O desenvolvimento dessa performance parece gerar ainda, no artista, um estado que se assemelha a um transe. A continuidade da masturbação e da verbalização das próprias fantasias gera em muitos momentos fluxos que, sem perder a qualidade de interatividade com o público, parecem acessar estados específicos, que vão além do prazer sexual.

Se inicialmente, ao assistir aos registros audiovisuais, a busca pelo prazer parece ser o único ponto possível de contato com os visitantes, com o passar do tempo o desejo de contato se torna o motor da ação e o prazer somente um dos meios para a sua materialização. Os murmúrios viram gemidos e os gemidos sonoridades que remetem a sons de escavação, uma escavação que revela diferentes estratégias utilizadas para o estabelecimento de contato de fato, um contato real e não a simulação de contato. Ao mesmo tempo, o fato de os visitantes não verem o *performer*, mas terem acesso às sonoridades produzidas por suas ações, cria um efeito *especular*. Sendo assim, abre-se uma nova possibilidade: as sonoridades que pairam naquele espaço, como ecos da própria consciência, podem fazer com que os visitantes estabeleçam um contato mais profundo com eles próprios. Nesse caso, o Eu do artista parece, dessa forma, viabilizar não somente um contato direto com o Outro, mas abrir também para o Outro possibilidades de desenvolvimento de suas próprias escavações. Esses processos são referidos pelo próprio Acconci, em uma entrevista para um blogue:

> Não se tratava de "comunicar"; não se tratava de um tema, um significado, que você poderia traduzir em frases – em um escrito, em uma fala – e então você demonstrava isso em uma situação, através de uma atividade. O objetivo ia numa direção oposta: você cria a situação, você executa uma ação, então você – e os outros, que assistem – podiam ver qual complexidade, qual amálgama de significados e temas poderiam estar envolvidos nisso [...] eu queria que o espectador fosse ativo, que ele estivesse fazendo algo.[12]

Acconci é, nessa performance, o produtor e ao mesmo tempo o receptor de prazer, e desse modo rompe de maneira marcante com o circuito existente entre arte e entretenimento.

12 Extraído de ArtspaceTalk: Vito Acconci. Disponível em: <http://myartspace--blog.blogspot.com/2008/04/art-space-talk-vito-acconci.html>.



Espectadora sobre a rampa utilizada em Seedbed. *Foto: Chris West.*

Se o corpo, nesse caso não visível para o público, passa a ser um gerador de contato consigo mesmo e com o Outro, a situação criada pela performance, por sua vez, coloca o público e o *performer* em um lugar que está entre o familiar e o estranho, entre o conhecido e o desconhecido. Interrompe-se aqui a busca de di-versão através de uma aparente per-versão, para se chegar a uma in-versão, ou, na verdade, a muitas.

I LIKE AMERICA AND AMERICA LIKES ME, DE JOSEPH BEUYS[13]

Essa performance aconteceu nos dias 23, 24 e 25 de maio de 1974 na René Block Gallery, na cidade de Nova York, com início às dez da manhã e término às seis da tarde. Uma das particularidades ocorridas envolvia a preparação que antecedeu a sua execução.

13 Joseph Beuys (1921-1986), artista alemão e ativista político, foi membro do Partido Verde. Iniciou sua carreira como escultor e, após colaborar com o movimento Fluxus, passou a produzir gradualmente instalações e performances. Dentre as práticas e teorias que o influenciaram, cabe ressaltar a antroposofia elaborada por Rudolf Steiner.

Uma vez no aeroporto John F. Kennedy, em Nova York, Beuys tem o seu corpo enrolado em um feltro e, sem jamais tocar o solo, é conduzido à galeria em uma ambulância. Durante os cinco dias que permanece nos Estados Unidos, três dos quais executando a performance, ele não sai dessa galeria. A performance acontece em um de seus espaços mais amplos, iluminado por três janelas. Tal espaço, ocupado por Beuys e um coiote, é dividido em dois por uma grade. Essa grade os separava do público. No canto mais distante do público há um monte de capim seco trazido para a galeria juntamente com um coiote selvagem. O artista, por sua vez, mantém consigo na galeria duas longas faixas de feltro, uma bengala de cor marrom, um par de luvas de couro também de cor marrom, uma lanterna, um gravador de fitas-cassete e cinquenta cópias do *Wall Street Journal*. A cada dia a nova edição do jornal é entregue no período da manhã e acrescentada à pilha já existente.

Várias são as ações executadas pelo artista durante a performance, que envolvem também a relação com o coiote. Passemos a elas. A descrição a seguir não pretende conservar a ordem cronológica de tais ações, mas tal fato não comprometerá a sua percepção. Como revelam os registros audiovisuais, é perceptível uma variação significativa na articulação das ações presentes nessa performance durante os três dias de sua execução.

Beuys e o coiote estão no espaço e, independentemente das ações que emergem, eles parecem sempre estar atentos um ao outro, reagindo aos mínimos impulsos produzidos. Beuys estica as faixas de feltro no centro do espaço. Ele amontoa uma delas e põe a lanterna sobre esse amontoado, virada para o público. Coloca duas pilhas do *Wall Street Journal* na frente do espaço. No decorrer da performance, Beuys mostra o jornal frequentemente ao coiote, que o cheira, urina e defeca sobre ele.

Fazendo uso de uma bengala, ele caminha até a segunda faixa de feltro, veste as luvas e então se envolve completamente no feltro, com a bengala aparecendo apontada para cima. Permanece ali durante algum tempo, e apesar de não se mover, a qualidade expressiva dessa figura se altera. Envolto ainda pelo feltro, a figura criada por Beuys sofre uma série de transformações: permanece em pé, ereta, com a ponta da bengala

apontada para cima; dobrada para a direita, com a ponta da bengala apoiada no chão; ajoelhada no chão, então, se encolhe com a bengala apontada para baixo. Essa figura move-se sobre o seu próprio eixo em muitos momentos, acompanhando os deslocamentos do coiote.

Ele, inesperadamente, cai para o lado no chão, permanecendo imóvel, esticado. A duração das ações passa aos poucos a ser um elemento que exerce uma função importante nessa performance. De maneira abrupta, a figura se levanta deixando o feltro escorregar para assim produzir notas musicais ao roçar o triângulo que está pendurado em seu pescoço. A ação se interrompe e há um longo silêncio. Beuys então manipula um gravador, fazendo-o tocar por cerca de vinte segundos uma fita com a gravação de turbinas que ressoam por todo o espaço. Novo silêncio. Ele tira as luvas e as atira para o coiote que as despedaça com os dentes.

Beuys vai em direção aos jornais, que o coiote havia parcialmente espalhado e rasgado, e os organiza novamente em duas pilhas. Ele vai em direção ao fundo do espaço, senta-se sobre o capim e acende um cigarro[14]. O coiote alterna momentos de agitação com momentos em que fica parado e fixa algum ponto, em direção à grade ou para fora da janela, mas nunca fica de costas para o público. O coiote mastiga o jornal, o arrasta pelo espaço ou defeca e urina sobre ele. Quando Beuys está envolvido no feltro, o coiote morde a bengala e a puxa, morde o feltro e o rasga. Já quando Beuys deita-se, ainda envolvido no feltro, o coiote manifesta diferentes reações, desde roçá-lo com a pata até deitar-se ao lado dele.

Ao longo dos três dias de performance, Beuys espalha o capim pelo espaço. A relação entre homem e animal parece se transformar. Ao final do terceiro dia, ele abraça o coiote e deixa a galeria da mesma maneira como chegou, envolvido no feltro e conduzido pela ambulância.

Dentre os aspectos a serem apontados aqui, dois deles, que estão por sua vez profundamente inter-relacionados, merecem destaque: a noção de "energia" referida por Beuys e o ritual de cura (*healing action*), visto por ele como prática xamanística.

14 De acordo com vários registros audiovisuais, o coiote muitas vezes se aproximava dele nesse momento ou permanecia sobre o feltro amontoado.

Beuys, no registro feito pela fotógrafa Caroline Tisdall[15], se refere constantemente à manipulação da energia durante o desenvolvimento dessa performance. Afirma, por exemplo, que os objetos utilizados nesse caso, apesar de serem objetos comuns, funcionam como geradores, preservadores, transmissores ou barreiras de energia. O feltro assume assim uma dupla função: de isolante em relação à cultura norte-americana e de transmissor de energia que deveria aquecer o coiote[16]. A lanterna é vista por ele como "uma fonte de luz, uma lareira, produtora do brilho do entardecer [...] que emana do amontoado cinzento"[17]. Já a bengala curva simboliza para ele a passagem de energia entre o mundo oriental e ocidental. Também as fontes sonoras – o triângulo e o gravador – funcionam como fontes de energia; enquanto a primeira provoca a lembrança de unidade e gera um impulso de consciência no coiote, a segunda produz ecos da tecnologia, recuperando energias não utilizadas, desperdiçadas[18]. Além disso, a energia transmitida pelos objetos é complementar àquela emanada por ele, durante a performance. Tal emanação está diretamente ligada, por sua vez, à percepção que Beuys tem de si mesmo. O artista se propõe, nesse caso, como um xamã: "Eu realmente adotei a figura do xamã durante a ação [...] Estou usando essa velha figura para expressar algo relacionado ao futuro e com isso quero dizer que o xamã representa algo que era capaz de unir contextos materiais e espirituais em uma entidade única."[19]

As ações executadas por Beuys visam gerar emanações de energia ao mesmo tempo nele e no coiote a fim de produzir transformações em vários níveis. Além disso, elas estão vinculadas a conteúdos mitológicos associados aos povos nativos americanos e é a partir desse aspecto que a presença do coiote adquire uma maior relevância e especificidade.

De fato, para muitos desses povos, tais como os okanogans, os chinnooks, e os navajos, dentre outros, o coiote representa uma poderosa entidade, capaz de se transformar do estado físico

15 C. Tisdall, *Joseph Beuys*.
16 Idem, p. 24.
17 Idem, p. 26.
18 Idem, p. 29.
19 Apud Schneede, em E. Fischer-Lichte, op. cit., p. 104.

Joseph Beuys com o coiote em I Like America and America Likes Me. *Foto: Ross Leben.*

ao espiritual e vice-versa e de produzir efeitos mágicos[20]. Sua ira pode, de acordo com essas crenças, gerar doenças assim como a sua tranquilidade pode curá-las. Com a chegada dos europeus a imagem do coiote adquire conotações negativas e desde então ele passou a ser visto como uma ameaça que deveria ser eliminada.

Sendo assim, as ações executadas por Beuys têm a função de evocar precisamente esse momento da história norte-americana que envolveu um processo de apropriação cultural por parte dos europeus: "Pode-se dizer que devemos restituir ao coiote o que lhe é devido. Somente assim essa ferida pode ser curada."[21]

A partir das informações fornecidas e das considerações feitas acima, pode-se perceber uma simultaneidade de camadas que estão presentes e permeiam a performance em exame. Pode-se reconhecer, por exemplo, a presença de uma camada relacionada com a execução de um ritual de cura e que, através da atividade xamanística manipuladora de energias, Beuys busca restaurar a importância simbólica do coiote naquela

20 Ver, dentre outras referências sobre o tema, J. Ramsey, *Coyote Was Going There: Indian Literature of the Oregon Country.*

21 Apud C. Tisdall, op. cit., p. 32.

região geográfica. Pode-se reconhecer, igualmente, uma camada com fortes implicações políticas que se manifesta seja através do reconhecimento de uma apropriação cultural indevida por parte dos europeus, seja através da crítica ao capitalismo. De fato, nesse caso, os exemplares do *Wall Street Journal* além de serem rasgados passam a funcionar como depósito de urina e de fezes produzidas pelo coiote. Além dessas camadas, pode-se reconhecer ainda uma outra, biográfica, que envolve um acidente de avião ocorrido durante a Segunda Guerra Mundial. Nesse acidente, segundo consta, Beuys foi salvo por tártaros que o resgataram, o levaram para suas tendas e o envolveram com gordura e feltro, mantendo-o aquecido e possibilitando a sua recuperação[22]. Como já descrito, nessa performance ele se envolve em faixas de feltro a fim de se proteger energética e termicamente. "Eu queria me isolar, não queria ver nada dos Estados Unidos além do coiote."[23]

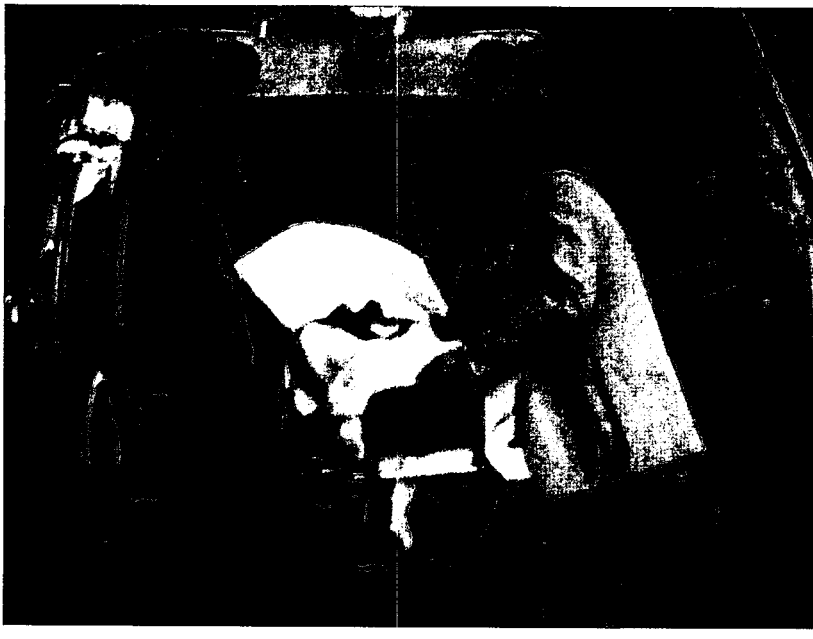
A presença do coiote, além de produzir as conotações já referidas, de ordem política e espiritual, coloca ênfase igualmente no caráter processual dessa performance, que envolve uma abertura em direção ao imprevisível. De fato, se por um lado Beuys busca estabelecer um contato com o animal em vários níveis, físico e energético, por outro ele tem de lidar com as reações abruptas, não programadas, manifestadas pelo coiote. Uma das implicações produzidas por essa situação é a emergência de uma qualidade destilada de atenção, uma atenção mais sensível ao que pode ser denominado como "momento presente".

O feltro, assim como outros materiais, era utilizado de maneira recorrente em suas performances. De fato, dentre os aspectos que caracterizavam o trabalho artístico de Beuys, estava o uso de substâncias transitórias, além do feltro e da gordura, também a cera e o mel, que produziam efeitos particulares quando da sua deterioração. A utilização de tais substâncias tem correlação, por sua vez, com o seu ponto de vista sobre o caráter transitório da arte e da existência.

Dentre as perguntas que poderiam ser levantadas, uma delas é particularmente relevante para este estudo: em que medida o público teve acesso às trocas energéticas ocorridas entre

22 Idem, p. 79.

23 Em M. Rosenthal, *Joseph Beuys: Actions, Vitrines, Environments*, p. 72.



Joseph Beuys sendo levado na ambulância de volta para o aeroporto JFK. Foto: Ross Leben.

o artista e o coiote, assim como ao desenvolvimento do ritual de cura, ambos referidos por Beuys?[24]

TURTLE DREAMS, DE MEREDITH MONK[25]

A performance *Turtle Dreams* (Sonhos de Tartaruga) aconteceu pela primeira vez na cidade de Nova York, em 1981, e sua

24 Essa pergunta, feita por estudiosos como Erika Fischer-Lichte (ver op. cit., p. 105), pode ser vista como um dos muitos questionamentos levantados em relação ao trabalho de Beuys. Dentre os críticos mais veementes de suas propostas está Benjamin Buchloh, colega de Beuys na Academia de Artes de Dusseldorf e hoje professor da cadeira de Arte Moderna na Universidade de Harvard. Buchloh considera a retórica de Beuys infantil e messiânica, que não levar em consideração as contradições institucionais implicadas no por artístico. Ver B.H.D. Buchloh, "Beuys: The Twilight of the Idol", *Artforum*, v. 5, n.18, jan. 1980, p. 35–43.

25 Meredith Monk é *performer*, compositora, cantora, coreógrafa e criadora da chamada "New Opera" assim como da técnica vocal denominada "extended vocal technique". Além de compor óperas para diversos teatros, dirige o Meredith Monk Vocal Ensemble.

versão em vídeo foi feita em 1983. Além de Meredith Monk, outros quatro *performers* tomam parte dela: Andrea Goodman, Paul Langland, Robert Een e Collin Walcott, que é presente somente nos momentos finais. As ações dos *performers* são acompanhadas por dois musicistas, Julius Eastman e Steve Lockwood, que, supervisionados por Michael Nyman, utilizam dois órgãos eletrônicos.

O registro audiovisual dessa performance, dirigido por Ping Chong, inicia com um silêncio permeado de *gravitas*. Cada um dos *performers* aparece individualmente, há um percurso no desenvolvimento das imagens, que começa com os pés de cada um dos *performers* e termina focalizando o rosto de cada um. Eles estão eretos, parados, com os pés unidos e os braços ao longo do corpo. As duas mulheres estão com vestidos pretos, de estilos diferentes um do outro, e os homens vestem roupas de estilo urbano, masculinas, com tons que vão do cinza escuro ao preto.

Aos poucos ouve-se uma música tocada por um órgão. Um segundo órgão é acrescentado mais tarde. Vê-se então, através do movimento de abertura da câmera, que os *performers* estão sobre um pequeno palco italiano que tem uma cortina aberta ao fundo. Na terceira repetição da primeira frase musical os *performers*, que continuam virados de frente para o público (no caso, para a câmera) se deslocam sobre o palco com um passo para a direita e um passo para a esquerda, acompanhando a nota tônica de cada frase musical.

Meredith inicia então um canto, constituído não de palavras, mas de sonoridades. Os outros *performers* cantam em seguida, produzindo assim um efeito coral que envolve em alguns momentos a construção de polifonias. Esses passos se repetem com um ritmo regular, mas há rupturas que acontecem periodicamente através da quebra de padrão feita por um dos *performers*. Essas quebras se dão de diferentes maneiras: por meio de torsões, de pausas ou de posições corporais assumidas por um deles.

Muitos desdobramentos acontecem em relação aos passos executados pelos *performers*. Dos deslocamentos laterais eles passam a desenhar diferentes percursos na superfície do palco – sobretudo triângulos e quadrados, e depois retornando

a uma linha – mas sempre conservando a regularidade no andamento rítmico. Dentre as variações feitas sobre essa estrutura principal, cabe ressaltar o momento em que os quatro se dividem em dois casais compostos por um homem e uma mulher e, sem interromper o andamento dos passos, se olham e se dão as mãos; e o momento em que os quatro deitam sobre o palco, lado a lado, com a cabeça virada para o fundo do palco e os pés para a boca de cena. Após algum tempo eles se levantam e retomam a estrutura anterior.

Uma quinta *performer* entra em cena um pouco antes da conclusão da performance. Ela está de vestido branco, meio rodado e sapatos brancos. Atravessa diagonalmente a cena executando uma dança. Os seus braços se mantêm numa posição fixa, o direito para cima e o esquerdo numa linha quase horizontal, na altura dos ombros, abraçando um ser imaginário; os seus pés se deslocam em cruz. Essa quinta *performer* evoca claramente uma outra realidade, em relação àquelas evocadas pelos outros *performers*. A *performer* vestida de branco sai de cena. Os outros quatro *performers* então executam ações individuais, simultâneas, espasmos silenciosos que rompem a estrutura desenvolvida ao longo da performance. Eles param e retomam a posição ereta. Em silêncio, os quatro *performers* saem de cena, em fila.

Dentre as performances selecionadas neste estudo, essa é a que talvez apresente as maiores dificuldades de descrição e de exame, pois, como mencionado acima, ela evoca qualidades expressivas com um grau de referencialidade praticamente inexistente. Tal fato é reconhecido pela própria Meredith Monk no documentário dirigido por Peter Greenaway. Nele, Monk comenta sobre *Turtle Dreams* em termos de "pequenos núcleos evocativos"; em termos de "gatilhos psíquicos"; ela se refere a "momentos de explosão às vezes muito formais, com formas abstratas em relação às quais pode-se dizer que não continham ideia ou conteúdo algum".

Esses comentários parecem revelar, dentre outras coisas, que o trabalho do *performer* pode envolver uma ênfase que está relacionada sobretudo ao nível do "como", mais do que ao nível do "o quê".

Monk acrescenta, no documentário, que queria buscar a materialização de algo ao mesmo tempo "antigo e futurístico".

O máximo de referencialidade presente no seu discurso sobre *Turtle Dreams* se dá quando menciona, de maneira genérica, a relação entre essa performance e a vida, particularmente a vida presente nas cidades, as realidades urbanas. Ou seja, a ausência praticamente total de referencialidade nesse caso parece tornar mais evidente o fato de que *Turtle Dreams* emerge do que poderíamos chamar de "lógica da prática". "[*Turtle Dreams*] tem suas leis próprias [...] toda vez que fazíamos demais eu dizia 'não, não, você não pode fazer isso, nós temos que jogar isso fora.'"[26]

Tal lógica da prática parece, por sua vez, estar ancorada numa busca pela materialização de qualidades impalpáveis, que estão relacionadas, nesse caso, em certa medida, ao trabalho espiritual[27]. Esse trabalho espiritual parece estar associado, por sua vez, às qualidades expressivas que emergem ali. Mais do que variações de tensões musculares e complexas combinações rítmicas, se destaca antes de mais nada a atitude assumida pelos *performers*, catalisadora de *gravitas*, assim como uma conexão profunda entre voz e corpo. Mesmo sabendo que "voz é corpo", e que as duas instâncias não podem ser separadas, depara-se aqui com as materializações específicas que emergem dessa conexão[28].

Diante das considerações feitas acima, surge uma pergunta, dentre outras: em que medida a análise, ao se deparar com certos fenômenos expressivos, não se depara ao mesmo tempo com os seus próprios limites? Monk, no documentário já referido, manifesta sua percepção a respeito:

> Posso lhe falar sobre cada nível de significado relacionado a cada imagem presente em *Quarry*[29], mas *Turtle Dreams* resiste a qualquer análise. Quero dizer, posso lhe falar sobre o que surgiu no processo criativo, mas, de certo modo, o que gostei de verdade é que eu estava trabalhando com os meus materiais e com as minhas mãos [...] havia um sentimento estranho, misterioso à respeito de *Turtle Dreams*.

26 Extraído do documentário em vídeo já referido.

27 Sabe-se da importância que o budismo exerce há algumas décadas no trabalho de Meredith Monk. Tal importância pode ser constatada em várias de suas obras, assim como em seu site: <meredithmonk.org>.

28 Pode-se fazer referência nesse caso, em certa medida, às reflexões desenvolvidas por Roland Barthes sobre o que denominou de "o grão da voz". Ver R. Barthes, *O Grão da Voz*.

29 Ópera criada em 1976 por Meredith Monk, concebida para 38 vozes.

Apresentação de Turtle Dreams *em sua versão em vídeo.*
Fotos: Stephan Berg.

ALTERIDADES EM FUGA

Cinco performances foram examinadas neste capítulo. Buscou-se aqui, antes de mais nada, fazer um exercício de alteridade a fim de tentar perceber algumas das especificidades manifestadas por cada uma delas. Caberia aqui uma pergunta: em que medida e de que modo o exercício de alteridade pode levar à percepção do que é produzido artisticamente pelo Outro, à percepção das especificidades que emergem dessa produção?

Não é possível falar sobre o exercício de alteridade sem fazer referência à importância do termo *alter* ("outro", em latim). A questão da alteridade permeia de maneira profunda a história da cultura ocidental; ela está presente na obra de inúmeros artistas e intelectuais. A lista de referências é incontável, a começar por Platão e Aristóteles. Dentre as referências mais próximas no tempo, para Hegel, por exemplo, o Outro é um aspecto constitutivo da autoconsciência[30]; para Husserl, o Outro representa a base da intersubjetividade[31]; o poeta Rimbaud escreveu "Eu sou um outro"[32]; Nietzsche enfatizou repetidamente o caráter processual do Eu que emerge da relação com o Outro[33]; Lacan, em suas elaborações sobre o desenvolvimento do ego, e mais precisamente sobre a "fase do espelho", coloca que "o Eu está sempre no campo do Outro"[34]; e Emmanuel Lévinas, que colocou a noção de alteridade no centro de sua obra, ressalta a "heterogeneidade radical do Outro".[35]

Independentemente das implicações associadas às referências mencionadas, o exercício em questão implica um processo de sensibilização que envolve a relação entre o Eu e o Outro de maneira profunda, este último entendido aqui como Ente que não diz respeito somente ao indivíduo em sua singularidade, mas também como diferença que permeia a existência em

30 Ver *Fenomenologia do Espírito*.

31 Ver *A Filosofia Como Ciência de Rigor*; e *A Idéia da Fenomenologia*.

32 Ver *Poesia Completa*; e *Poésies*.

33 Ver *Assim Falou Zaratustra*; e *Ecce Homo: De Como a Gente Se Torna o Que a Gente É*.

34 Ver *O Seminário: Livro 2 – O Eu na Teoria de Freud e na Técnica da Psicanálise*; *O Seminário: Livro 8 – A Transferência*; e *O Seminário: Livro 16 – De um Outro ao Outro*.

35 Ver *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*; *Humanism of the Other*; e F. Poirié, *Emmanuel Lévinas: Ensaios e Entrevistas*.

muitos níveis: espiritual, político, cultural. Desse modo, parte-se, no exercício de alteridade, do reconhecimento da existência de diversidades que geram, ao mesmo tempo, uma qualidade de heterogeneidade e de afetação. Ou seja, tal exercício implica um paradoxo que envolve, ao mesmo tempo, a percepção da diversidade e a percepção da ressonância produzida no Eu por tal diversidade, processo esse que leva, por sua vez, a uma espécie de dissolução de fronteiras entre o Eu e o Outro. Foi através dessas "lentes" que se buscou examinar as performances selecionadas como estudos de caso.

É importante ressaltar que a busca pelo exercício de alteridade não anulou ou amenizou as dificuldades que emergiram do exame das performances referidas. Pelo contrário, a busca por tal exercício levou ao reconhecimento de dificuldades, que se diferenciaram em cada caso. Em *Two Undiscovered Amerindians Visit*, a processualidade do jogo estabelecido pelos *performers* foi muito além de um ato que simplesmente afirma a própria indignação diante de contradições sociais e culturais. O "como" que emerge da interação entre eles e o público produz um fluxo de rupturas perceptivas, de criação e quebras de expectativa que envolvem desde a formação dos próprios hábitos comportamentais até as relações de poder entre diferentes culturas. Em *Seedbed*, a maior dificuldade talvez tenha sido capturar o horizonte de possibilidades gerado pela situação criada por Acconci que, de certa forma, dissolve fronteiras entre o subjetivo e o objetivo, entre o que deve ser compartilhado publicamente e o que deve ser preservado na esfera privada, e que mobiliza, por sua vez, de forma contundente, *performer* e espectador. Apesar das diferenças existentes entre as outras três performances examinadas, diferenças essas relacionadas a vários aspectos – desde as realidades evocadas em cada caso até as estratégias de materialização de tais realidades –, em *Lips of Thomas*, em *I Like America and America Likes Me*, assim como em *Turtle Dreams*, deparamo-nos com um outro tipo de dificuldade. De fato, além do grau de referencialidade nesses casos ser bem menor em função da ausência de situações dadas, a processualidade do "como" está relacionada diretamente nelas às qualidades expressivas produzidas pelos *performers*,

ao *modus operandi* explorado em cada caso, em seu sentido mais amplo.

A despeito das dificuldades específicas surgidas do exame de cada uma dessas performances, várias são as implicações que emergem da busca pelo exercício de alteridade nesses casos. Talvez uma das mais relevantes seja o deslocamento do próprio espectador de sua condição habitual; nos casos tratados, o espectador é colocado diante de manifestações que não solicitam dele simplesmente uma atitude de "decifrador de signos". De fato, muitos dos aspectos referidos nesta primeira parte do ensaio dizem respeito a ocorrências expressivas que fogem da estrutura da representação, que não remetem a conteúdos específicos, mas geram estados, atmosferas etc. Mesmo sem ter estabelecido um contato direto com elas, a experiência como observador dos registros audiovisuais das performances examinadas revelou claramente o deslocamento referido acima. Fui inserido em uma posição não de decifrador e/ou intérprete, mas de participante e de criador de processos que me mobilizaram através de constantes deslocamentos perceptivos.

Cabe mencionar a formulação de perguntas dentre as outras implicações que emergiram da busca pelo exercício de alteridade nesses casos. A formulação de perguntas levantadas no exame de cada performance pode ser associada à alteridade, uma vez que elas visaram não a transformação do estranho em familiar, mas a investigação do não familiar.

Por fim, a busca pelo exercício de alteridade esteve presente também nas escolhas das performances referidas aqui. Cada uma delas contém especificidades. Através da exploração de diversos materiais feita em cada caso, territórios perceptivos distintos emergiram. Porém, ao mesmo tempo, é possível perceber ecos, espelhamentos e ressonâncias que conectam tais performances, que envolvem desde a exploração de narrativas não lineares até a busca pela produção de qualidades expressivas que não são vistas, mas são percebidas pelo espectador. Nesse sentido, a articulação entre as diversidades e as semelhanças existentes entre tais performances poderia ser associada à fuga musical.

Numa fuga, temas, ainda que transformados pela utilização de diferentes tonalidades, ritmos e vozes, podem ser

entrelaçados e gerar assim muitas expressões, que são simultaneamente divergentes e recorrentes. Nesse caso, mesmo com a emergência de horizontes perceptivos aparentemente contrastantes, que envolvem o intercultural, o político, o psicanalítico e o espiritual, pode-se perceber uma convergência que se dá nos modos de materialização dos atos executados pelos *performers*, vistos aqui como Outro.

O Outro aqui não é o estranho tornado familiar, mas é o Outro que se mantém como Outro, em toda a sua estranheza, muitas vezes inexplicável. É na estranheza do Outro que se pode encontrar a sua razão de ser, a sua especificidade. E é exatamente essa especificidade que pode mobilizar e deslocar, de fato, o Eu.

2. O Eu Como Outro: Algumas Incursões no Artístico

Nesta parte, cinco experiências artísticas vividas em primeira pessoa serão examinadas: *Silêncio*; *São Paulo É uma Festa*; *Em Lugar Algum*; *Descartes*; e *Nativo*. Essas escolhas não foram casuais; elas se baseiam no fato de que tais experiências podem contribuir de maneira significativa para a reflexão sobre algumas das tensões existentes entre o trabalho do ator e o trabalho do *performer*.

Apesar de serem experiências pessoais, a atitude a ser buscada também aqui será a de cultivar um espaço de alteridade, mas no sentido inverso àquela buscada no capítulo anterior. O pessoal será visto à distância. A pergunta, assim, que permeará este capítulo é: em que medida é possível descolar, desnaturalizar, estranhar as próprias experiências artísticas, a fim de abrir espaço para novas descobertas e percepções? O objetivo será, dentre outros, tentar ir além do já sabido, para assim buscar "escavar" as próprias experiências. Agora, *Silêncio*...

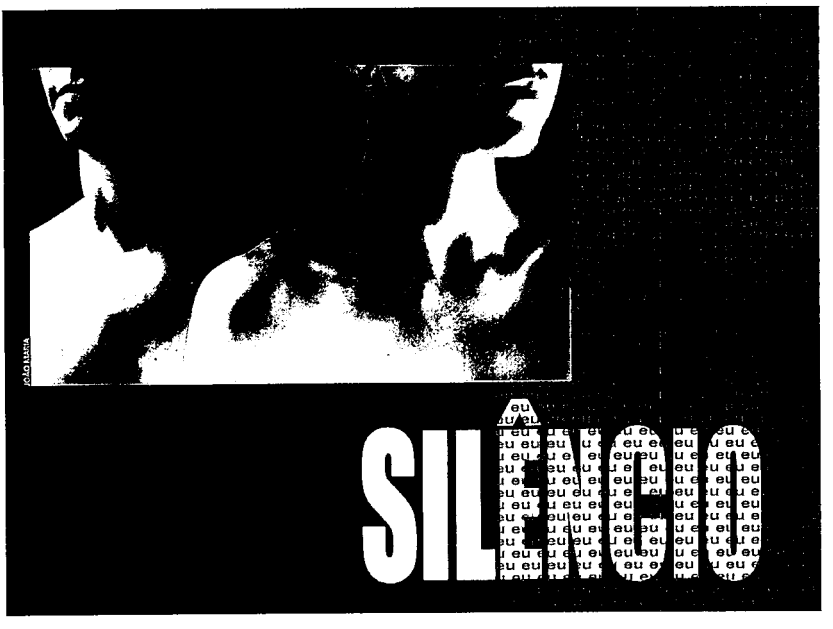
SILÊNCIO / SILENCE[1]

A análise de *Silêncio* adquire um valor particular, em função da especificidade da experiência vivenciada nesse caso e das implicações geradas pela exploração de um texto de Peter Handke. Dentro do jogo de tensões a ser examinado aqui, entre as dimensões de identidade e alteridade, entre o Eu e o Outro, refletir sobre esse espetáculo representa um estímulo único, pois se por um lado olhar para uma experiência já vivida reforça a dimensão de alteridade, por outro, o texto a partir do qual a pesquisa teve início – *Self-Accusation* (Autoacusação) – apresenta características específicas, dentre elas o fato de todas as frases iniciarem com a palavra "eu", o que gerou inúmeras aberturas e fechamentos, dificuldades e descobertas. O próprio título remete a um tom de confissão, de autoacusação. Desse modo, a operação feita ao longo dos ensaios envolveu um processo de ressignificação, de expansão do horizonte semântico sugerido por Handke.

Constituído por porções de discurso separadas por espaços, sem oferecer uma história nem personagens definidas, esse texto pode ser considerado como uma referência significativa, dentre muitas outras, da dramaturgia contemporânea. Apesar de não constituírem uma história, as células que o compõem são extremamente carregadas de imagens. Tais características, em seu conjunto, geraram em nós – eu, a atriz Yedda Chaves e a diretora Beth Lopes – a necessidade de investigar esse material: como abordar um texto que não oferece uma situação, não contém uma trama, não define personagens e é caracterizado por um discurso contínuo, uma espécie de fluxo de consciência? Como criar um ser ficcional, um Outro, que inicia todas as frases com a palavra "eu"?

Algumas dessas perguntas surgiram antes e outras durante o processo de ensaios. Através de diferentes procedimentos e

1 Esse espetáculo teve sua estreia em uma das salas do porão do Centro Cultural São Paulo. Em seguida, fez uma temporada no Teatro Faap, e participou da Mostra do Sesi de Artes Cênicas. Mais tarde, participou de dois festivais internacionais de teatro: o Festival Teatro a Mil, ocorrido em Santiago, no Chile; e o Festival de Teatro de Bayonne-Biarritz, na França. *Silêncio* foi considerado pelo *The World of Theater*, publicado pelo ITI-International Theater Institute, como um dos melhores espetáculos produzidos no Brasil entre 2000 e 2003. Ele fez ainda parte da mostra Performa Teatro, ocorrida no Tuca em 2011.



exercícios, tais como aquele denominado "anjos e demônios"[2], um duplo processo foi sendo desenvolvido paralelamente, envolvendo de um lado a construção de partituras físicas, e de outro a construção de partituras vocais. No que diz respeito às partituras físicas, o contraste entre as qualidades expressivas produzidas pela exploração dos "anjos e demônios" gerou antes de tudo uma ampliação de recursos em termos de atuação. Nesse caso, o corpo foi estimulado a adotar posturas não familiares e dessa forma experienciar tensões que não são produzidas habitualmente. Tais posturas, tensões e dilatações não foram produzidas por um exercício "seco", que busca incorporar a técnica estritamente por sua prática, mas sim por um exercício expressivo que contém a execução de princípios técnicos[3]. Tal diferenciação não pretende estabelecer uma hierarquia entre esses tipos de exercícios, mas sim constatar que

2 O exercício "Anjos e Demônios" envolve diferentes etapas: I. observação ativa da figura, assimilação da estrutura da figura, trabalho sobre os detalhes, materialização de suas emanações sensíveis, incluindo a captação de atmosferas; II. articulação dos materiais recolhidos, apropriação e recriação dinâmica.

3 Creio ser interessante essa diferenciação entre exercícios "secos" e exercícios técnico-expressivos, sobretudo porque eles podem produzir efeitos distintos no ator e no *performer*. O exercício "seco", como mencionado acima, envolve

o segundo tipo em questão, chamado aqui de "técnico-expressivo", ao mesmo tempo que estimula a incorporação de princípios técnicos, faz com que eles funcionem como "trampolins" expressivos, como agentes de uma ampliação expressiva e perceptiva em seu executor. A importância dessa distinção se dá sobretudo na medida em que tal ampliação parece emergir de maneira muito mais efetiva através desse tipo de exercício. Alguns exemplos podem ser dados a partir da exploração do exercício "anjos e demônios".

Após a seleção de algumas imagens de anjos e demônios, extraídas de diversas referências, das mais populares às mais eruditas, trabalhamos sobre cada uma delas a fim de assimilar os seus detalhes mais minuciosos. Em seguida, buscamos construir transições entre elas, abrindo assim possibilidades de modificação das imagens originais. Um dos aspectos que cabe ser ressaltado aqui, se refere exatamente à ampliação expressiva e perceptiva gerada por tal exploração. Ao trabalhar com as imagens, foi experienciado não somente um processo de reprodução de linhas e formas, mas um processo de incorporação de tensões, de intensidades e de atmosferas veiculadas por tais imagens. Desse modo, posturas que envolviam alongamentos, aberturas e torsões extremamente complexos puderam ser executadas a partir da busca de apreensão e materialização sensível das emanações expressivas produzidas por tais imagens. Essas imagens foram mais tarde colocadas em sequência. Um ulterior processo de ampliação perceptiva então se deu, na medida em que a incorporação das imagens em sequência gerou novas associações e sentidos que permaneceram latentes durante a primeira fase de trabalho. Tais imagens em sequência passaram em seguida por processos de dilatação e de compressão, que ampliaram ainda mais as possibilidades expressivas desse material[4].

Desenvolvemos, paralelamente, ações vocais a partir de explorações do texto. Nosso objetivo era ampliar as possibilidades expressivas do texto, sem nos limitarmos às conotações

um ponto de vista segundo o qual a técnica deve ser incorporada pela prática estrita da técnica, sem recorrer diretamente a estímulos expressivos.

4 Muitos outros procedimentos e exercícios foram explorados durante essa fase do trabalho. De qualquer forma, optou-se aqui por fazer referência a esse exercício específico devido ao seu caráter aglutinador.

sugeridas *a priori* por ele. Buscou-se sobretudo a incorporação de qualidades vocais. Ou seja, não nos limitamos a levantar possibilidades relacionadas ao "decorativo" dos sons, mas sim buscamos lidar com o não familiar, com o estranho, o grotesco, o bizarro, através de uma "suspensão de juízo".

Levantadas as partituras físicas e vocais, iniciou-se uma fase delicada de articulação, de entrelaçamento desses materiais. O objetivo não era fechar possibilidades, não era produzir articulações fixas, mas sim identificar, reconhecer a existência de "nós expressivos". Chamo de "nó expressivo" qualidades expressivas que, uma vez articuladas entre si, produzem uma espécie de fricção perceptiva que gera ao mesmo tempo possibilidades de desdobramento, produzem uma espécie de *crossroad*, um campo de latências que pode levar o executor para diferentes direções. Poderia me referir nesse caso ao conceito de *punctum* elaborado por Barthes[5] ou ao conceito de *spark of life* colocado por Peter Brook[6], mas tais escolhas não foram feitas em função da especificidade do fenômeno em questão. De fato, a noção de "nó expressivo" tem um caráter operativo que vai além da manifestação de emanações sensíveis, apontando, antes de mais nada, como já dito, caminhos possíveis de desdobramento.

Tendo reconhecido esses nós expressivos, começamos de maneira mais direta o trabalho com o texto de Handke, cujas frases são iniciadas, como já referido, pela palavra "eu". Utilizamos, nesse momento, as partituras corporais e vocais, assim como os seus entrelaçamentos. Essa talvez tenha sido a fase mais complexa, pois as possibilidades de articulação entre os materiais previamente levantados e o texto de Handke eram infinitas. Desse modo, o trabalho se deu a partir de porções específicas do texto, escolhidas de maneira desordenada. Aos poucos foram definidos então campos de força que, quando articulados, produziam diferentes sentidos.

5 A noção de *punctum* em Barthes está relacionada a processos de afetação que podem ocorrer no observador no momento em que aprecia fotografias. Patrice Pavis transpõe essa noção para a recepção do fenômeno teatral, que determina "como o espectador é interpelado emocional e cognitivamente pela dinâmica da representação". Ver R. Barthes, *A Câmara Clara*; e P. Pavis, *A Análise dos Espetáculos*, p. 5.

6 A noção de *spark of life* (centelha de vida) é examinada em M. Bonfitto, *A Cinética do Invisível*, p. 150-155.

O desenvolvimento das articulações entre tais campos de força nos levou então a uma definição do lugar, assim como da situação em que os seres ficcionais se encontrariam. O lugar inicialmente seria um escritório e a situação seria aquela de uma reunião. No entanto, o embate entre os diferentes materiais nos fez desdobrar esse lugar e essa situação. O lugar passou a ser um catalisador de diferentes lugares e a situação de partida nos levou a outras situações.

No que diz respeito aos seres ficcionais criados nesse caso, eles podem ser definidos como actantes ou atuantes que atravessam diferentes registros de atuação e exploram qualidades expressivas que não se limitam a reproduzir os sistemas de atuação existentes[7]. O percurso dos seres ficcionais foi definido como sendo o percurso de vida, do nascimento à morte. Como o processo criativo se deu através de porções do texto articulados com os materiais criados previamente, tal opção deu espaço para a exploração de diferentes percursos criativos. Sendo assim, se em alguns casos explorei procedimentos elaborados por Stanislávski, M. Tchékhov, Brecht, Grotowski e Barba, em outros momentos assim como nas transições entre as porções trabalhadas, outros procedimentos, inventados, foram experimentados durante o processo de ensaios. Portanto, aspectos relacionados com o método das ações físicas, com a exploração de atmosferas, com a produção do *gestus*, com a exploração da via negativa e com os princípios pré-expressivos foram colocados em prática em diferentes momentos. Mas em outros momentos, procedimentos não reconduzíveis a tais referências emergiram, como naquele em que permaneço atrás do ser ficcional atuado por Yedda Chaves por cerca de quarenta segundos. Nesse momento, ela permanece sentada e eu em pé, atrás dela. As posturas adotadas, as tensões produzidas, o ritmo de nossas respirações criavam uma qualidade particular que

7 Em sintonia com a definição de Patrice Pavis, entende-se aqui por actante ou atuante "aquele que realiza ou recebe o ato". Ver *Vers une théorie de la pratique* théâtrale, p. 7. Há diferentes tipos de actantes. Dentre as classificações possíveis, propus uma distinção entre "actante máscara", "actante estado" e "actante texto". Ver M. Bonfitto, *O Ator-Compositor*. Em *Silêncio* transitei entre esses diferentes tipos de actantes. Cabe esclarecer que tal classificação, elaborada na referida obra, não pretende absolutamente esgotar as possibilidades de existência de actantes ou atuantes.

Matteo Bonfitto e Yedda Chaves em Silêncio. *Foto: João Maria.*

nos aproximava e nos distanciava ao mesmo tempo, gerando uma espécie de suspensão, de fissura narrativa.

Baseado nas descrições feitas acima pode-se dizer que demos vida a identidades móveis determinadas pela articulação dinâmica entre os diferentes materiais criados durante o processo criativo. Os "eus" utilizados por Handke no início de cada frase, ao invés de remeter insistentemente às próprias vivências pessoais, funcionaram como catalisadores que abriram espaço para a imersão em diversas realidades.

De qualquer forma, independentemente dos procedimentos utilizados, uma qualidade permeou os ensaios e o espetáculo de maneira profunda: a plasticidade[8]. O desenho espacial e rítmico das ações acontecia de maneira precisa, dilatando-as progressivamente, intensificando nossa presença, a minha e a de Yedda Chaves, e impregnando de *gravitas* as nossas ações vocais e corporais.

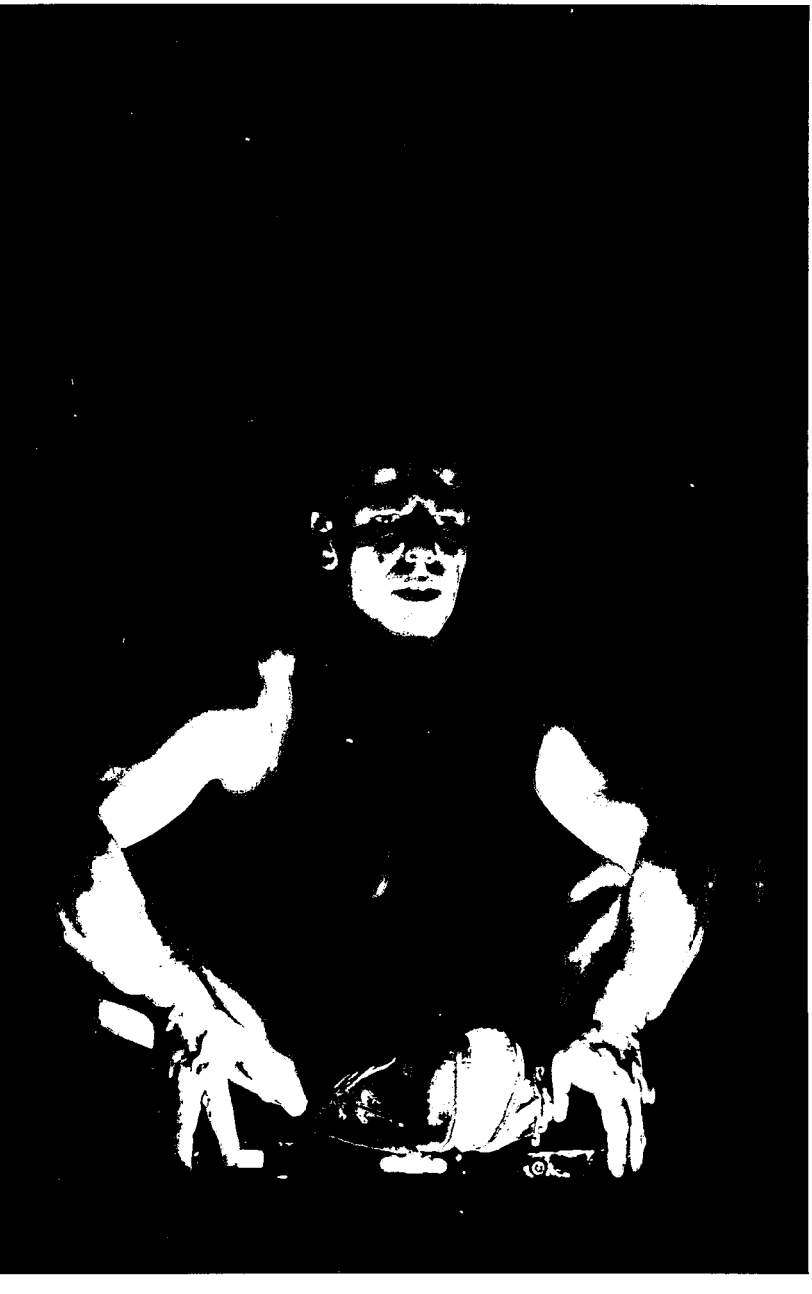
8 Muitos exercícios foram feitos durante os ensaios de *Silêncio* a fim de desenvolver e refinar a qualidade plástica de nossas ações vocais e corporais. Nesse caso, além das referências de práticas teatrais orientais que havíamos experienciado durante os nossos estudos na Universidade de Bolonha, na Itália – eu com o Kabuki e Yedda Chaves com o Kathakali –, experimentamos muitos procedimentos elaborados pelo ator e diretor russo V. Meierhold, sobretudo aqueles relacionados com a biomecânica.

Todos os elementos do espetáculo foram gerados e ressignificados pela atuação, e alguns deles emergiam da relação direta dos atores com, por exemplo, a iluminação e os objetos. Composta por lâmpadas caseiras suspensas sobre uma mesa metálica, as intensidades luminosas variavam a partir da manipulação de controles instalados na mesa e nos arquivos posicionados nas extremidades do espaço. O espaço, inicialmente limpo e organizado, foi aos poucos se transformando em um campo de batalha que preservava os rastros de suas conquistas e de suas perdas. As sonoridades produzidas ressignificaram o texto de Handke a partir da interação com os objetos e adereços. Dos arquivos saem não somente documentos mas feixes de luz e flores. Sentados sobre esses arquivos, após um longo e intenso embate, os seres ficcionais lançam flores que se fincam na superfície vazada da mesa, gerando a imagem que fecha o espetáculo: dois pássaros, dois anjos, dois fantasmas diante de um grande jardim ou cemitério. Seus próprios túmulos?

A reflexão sobre *Silêncio* se concluiria ao menos provisoriamente nesse ponto se a experiência brasileira não tivesse tido um ulterior desdobramento. De fato, esse espetáculo foi apresentado no Festival "Teatro a Mil" em Santiago, no Chile, e no Festival Internacional de Teatro de Bayonne, na França. A continuidade da reflexão sobre esse trabalho, ainda que breve, se justifica sobretudo em função dessa última experiência. Apesar de enriquecedora, a participação no festival de Santiago não alterou de maneira significativa a percepção que tinha do espetáculo ocorrido no Brasil e de minha atuação nele. Já na França a alteração perceptiva foi consistente, principalmente devido à criação de sua versão em francês.

Ao fazer o convite para que participássemos do festival na França, os organizadores nos perguntaram se era possível fazer uma versão em francês. Sem refletir muito e tendo sido pegos de surpresa, aceitamos a proposta e a encaramos como um estímulo. Não imaginávamos na época quais seriam as implicações geradas por esse acordo.

Imaginávamos que seria uma operação de tradução, substituindo o português pelo francês, e assim nosso trabalho se concluiria. No entanto, esse processo se revelou muito mais complexo. Ao utilizar mais e mais o francês, com todas as suas



Matteo Bonfitto na cena final de Silêncio. *Foto: João Maria.*

qualidades expressivas, sua carga fonética, as consoantes guturais, vogais fechadas e semifechadas, já não era mais possível manter o mesmo desenho de ações, nem as mesmas variações rítmicas, nem as mesmas variações de intensidade. E tais mudanças alteraram não somente vários matizes no desenvolvimento da relação dos seres ficcionais atuados por mim e por Yedda Chaves, como também a percepção que tínhamos de tais seres ficcionais. Novas conotações foram agregadas, novas emanações sensíveis produzidas e novas metáforas geradas. Em outras palavras, o processo de incorporação de uma nova língua fez com que o próprio ser ficcional e a própria estrutura do espetáculo fossem alterados. A língua exerceu um papel, nesse caso, de catalisador de percepções e lógicas específicas, que nos permitiu acessar novas realidades. Lidamos, aqui, com um processo de recriação em vários níveis. *Silêncio* e *Silence*, portanto, são e ao mesmo tempo não são o mesmo espetáculo.

SÃO PAULO É UMA FESTA

Esse trabalho participou inicialmente de um evento específico: a inauguração do Centro Cultural Banco do Brasil na cidade de São Paulo. A fim de marcar tal evento, o Banco do Brasil organizou uma série de intervenções artísticas. Além da participação do artista Tunga, cujas instalações ocupavam todo o *hall* de entrada do CCBB-SP, a diretora Márcia Abujamra dirigiu *Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino e nós – além de mim, Yedda Chaves, Isabella Graeff e João Rossi – sob a direção de Beth Lopes, participamos desse evento com o espetáculo-performance intitulado *São Paulo É uma Festa.*

Como material de exploração utilizamos alguns "instantâneos teatrais" de autoria do escritor e diretor Fernando Bonassi[9], mas assim como ocorrido em *Silêncio*, o texto foi inserido como um dos materiais a serem utilizados no processo criativo.

9 Os "instantâneos teatrais", nomeados dessa forma pelo próprio autor, são textos curtos, geralmente de um parágrafo, que buscam captar uma situação ou imagem específica, e podem causar no leitor a percepção de um *flash* ou de um *insight*.

O trabalho prático foi iniciado com um processo que poderíamos chamar de "tessitura de ações". Individualmente, propomos procedimentos que deveriam diferenciar o que para nós seriam ações concretas e ações abstratas. Em seguida algumas dessas ações eram selecionadas e entrelaçadas. Uma outra abordagem se deu através de construções do que se pode denominar "ações extremas"[10]. Tais ações deveriam ser executadas sem nenhuma preparação específica. Nesse caso, um dos desafios era exatamente o de materializar tais ações sem o suporte de transições. Algumas delas: uma briga entre dois mudos; um homem apanhando da mulher violentamente; um duelo de PMS; assaltar o assaltante; uma mulher tecendo algo enorme, incomensurável etc.

Experimentamos também "ações de ignição", ou seja, ações que poderiam desencadear processos psicofísicos no executor sem a construção de uma elaboração psicológica: ações individuais – ajoelhar, assoprar, torcer, mudanças bruscas de direção, de altura e de ritmo; diferentes tipos de saltos e quedas; e ações em dupla – empurrões, saltos sobre o outro, tapas, cuspidas, trombadas, desequilíbrios etc.

Trabalhamos também com diferentes elementos: água, fogo, farinha e terra. Nesses casos, o objetivo era múltiplo: criar atmosferas; criar espaços-tempos poéticos não referenciais; e se sensibilizar com cada elemento a fim de inscrever no corpo qualidades expressivas específicas que poderiam mais tarde ser desconstruídas e rearticuladas.

A exploração dessas ações e procedimentos abriu espaço, por sua vez, para articulações narrativas que mais tarde foram utilizadas e desdobradas no processo de ensaio. Tais ações deram vida a diferentes tipos de actantes, mas prevaleceu de certa forma "o actante máscara", que envolve a produção de indivíduos e tipos[11].

Esse processo gerou gradualmente sequências de ações que foram mais tarde partiturizadas. O processo de partiturização, cabe esclarecer, não envolveu simplesmente uma marcação, ou seja, uma fixação, muitas vezes arbitrária, de desenhos de

10 Escrevo "se pode denominar" porque esse, assim como outros procedimentos, não foi nomeado durante os processos de ensaios.

11 Ver *O Ator-Compositor*.

movimentos no espaço, mas envolveu um processo mais complexo. Creio ser importante esclarecer esse aspecto sobretudo porque, baseado em minhas experiências como diretor e como professor, confunde-se muitas vezes "partitura" com "desenho de movimentos" ou ainda com "marcação". Independentemente das diferentes abordagens em torno dessas noções, o processo de partiturização nesse caso foi muito além de uma fixação de desenhos de movimentos no espaço. Tal processo envolveu diferentes fases: a exploração de ações extremas; a desconstrução, em alguns casos, de tais ações em nível de impulsos; o reconhecimento de nós expressivos que podem gerar diferentes possibilidades de articulação expressiva; e por fim os desdobramentos que emergiram dos diálogos com os textos produzidos por Fernando Bonassi.

Portanto, falar sobre partiturização nesse caso é falar sobre um desdobramento e uma articulação entre diferentes materiais, assim como entre diferentes camadas de significação. Pode-se dizer, desse modo, que a partiturização materializa-se como uma articulação de ignições. Tais ignições, por sua vez, podem ter um caráter diferenciado. Qualquer impulso que desencadeie um processo psicofísico pode ser visto como ignição. Portanto, uma experiência pessoal específica, uma imagem, uma sonoridade, uma sensação, uma palavra, uma frase, um texto, um deslocamento físico etc., podem funcionar como ignições.

Nesse processo, mesmo a fixação de desenhos de movimentos no espaço foi extremamente variável, transformando-se de material para material. Sendo assim, um outro fato que cabe ser observado aqui é que pude experienciar no processo criativo e durante as apresentações de *São Paulo É uma Festa* diferentes noções de precisão.

Porém, antes de aprofundar a questão da precisão, é importante acrescentar algumas informações relacionadas aos desdobramentos narrativos ocorridos nesse processo criativo assim como ao trabalho com os materiais. O processo de partiturização, tal como mencionado acima, atravessou diversos estágios. Após o trabalho com as ações extremas, com diferentes ignições e com os elementos mencionados, iniciou-se a exploração dos instantâneos teatrais produzidos por Bonassi. Dessa maneira, tais textos funcionaram como um material a ser articulado com aqueles produzidos precedentemente.

Matteo Bonfitto em São Paulo É uma Festa *no cruzamento em frente ao* CCBB-SP. *Foto: João Maria.*

Reconheceu-se, então, no material criado por Bonassi, alguns universos recorrentes, dentre eles: PMS, Mães, Paisagens, Autorretrato e *nonsense*, além de outros que não foram explorados na versão final de *São Paulo*. A partir daí, chegou-se ao estabelecimento de alguns fios narrativos que permearam o espetáculo. Não se trata aqui da construção de histórias mas de conexões entre atmosferas e situações que produziam sentido a partir do diálogo com o ambiente, em todos os seus aspectos. Para que se tenha uma ideia mais precisa dos aspectos dinâmicos que compunham o ambiente nesse caso, é preciso dizer que *São Paulo* foi apresentado durante a semana em horário comercial e acontecia dentro e fora do prédio do CCBB-SP, localizado na rua Álvares Penteado, 112, no centro da cidade. Sendo assim, tais eram os espaços de desenvolvimento de nossas ações. Por "espectadores" entende-se aqui, portanto, não somente as pessoas que voluntariamente foram ao CCBB-SP para assistir ao evento, mas também os transeuntes, pedintes e moradores de rua que se encontravam em frente ao referido prédio nos horários de sua execução.

Quanto ao trabalho com os materiais, buscou-se aqui não a fixação de uma leitura sobre eles mas antes de mais nada a exploração de um processo que pode ser chamado de "potencialização multivetorial". Nesse caso, os significados não são atribuídos previamente aos materiais; eles são "escavados" a fim de atingir um estado de latência expressiva a partir da qual desdobramentos podem acontecer em múltiplas direções. Tais direções ou vetores são definidos no desenrolar da ação, em função dos estímulos que atravessam quem a executa. Um exemplo claro de vivência desse processo se deu nos momentos em que eu ia para a rua, mais especificamente quando me colocava na esquina das ruas Álvares Penteado e da Quitanda. Nesse cruzamento, eu era atravessado por fluxos de estímulos e intensidades simultâneas, produzidos por inúmeros fatores, que envolviam desde a arquitetura dos prédios carregados de história até as sonoridades em choque e os transeuntes-espectadores, de forma que o desdobramento de cada material se dava a cada dia a partir do contato direto com essa rede de variáveis.

A Questão da "Precisão"

Se considerarmos referências teatrais como Stanislávski, Meierhold, Grotowski e Barba, dentre outros, podemos reconhecer de certa forma uma convergência no que diz respeito a esse aspecto. Stanislávski, seja em seus exercícios com objetos imaginários seja em seus exercícios com o metrônomo, propõe implícita ou explicitamente uma noção de precisão que está relacionada com uma fixação da ação no tempo. Independentemente das diferenças poéticas existentes entre ele e as outras referências mencionadas, pode-se reconhecer também nelas uma sintonia nesse sentido. De fato, é de conhecimento público o famoso caso da articulação entre os registros sonoro e fílmico de *O Príncipe Constante*, espetáculo dirigido por Grotowski em 1967.

De acordo com alguns estudiosos como Jennifer Kumiega em seu livro *The Theatre of Grotowski* (O Teatro de Grotowski) um primeiro registro filmado, sem som, foi produzido inicialmente, e alguns anos mais tarde uma gravação sonora foi

encontrada. Quando os dois registros foram unidos constatou-se que havia uma sincronia absoluta entre as ações corporais e vocais produzidas pelos atores. Ou seja, não havia defasagem alguma entre os dois registros. Tal fato vem assim a reforçar o "mito da precisão" na atuação do ator.

Porém, em contraste com essa noção de precisão pode-se mencionar ao menos uma outra, que não se baseia em uma fixação da duração de ações no espaço-tempo. Ao invés de se ter como parâmetro o "tempo dos relógios", essa outra noção de precisão parece estar relacionada ao "tempo da experiência". Há, nesse caso, uma diferença fundamental entre essas noções de tempo. Utilizarei como exemplo três momentos de *São Paulo É uma Festa*:

- o primeiro diz respeito a uma ação desenvolvida em frente ao prédio do CCBB-SP;
- o segundo envolve uma situação em que eu e um passarinho-marionete observávamos e comentávamos a instalação de Tunga localizada no *hall* do CCBB-SP;
- o terceiro, em que lia algumas perguntas escritas por mim no *hall* do CCBB-SP, em meio à instalação de Tunga.

No primeiro momento, após desenvolver uma ação no *hall* do prédio em que chamo por uma mulher, vou até a frente do prédio e a continuo procurando de maneira cada vez mais aflita, até chegar ao bueiro localizado na rua. Assim, em meio ao calçadão, dialogo com o bueiro como se ele fosse um possível esconderijo utilizado pela mulher. Tento, então, explorar algumas estratégias para retirá-la de lá, dentre elas a declamação de poemas e a execução de cantos e danças. Tais poemas eram declamados a partir dos textos de Bonassi. Como esses textos seguiam a estrutura da prosa, a atitude, a musicalidade e as ações exploradas nesse momento por mim passavam a ser elementos que investiam o material produzido por Bonassi de um suposto sentido poético. Mas, além disso, o aspecto que cabe ressaltar aqui é que as atitudes, as musicalidades e as ações que emergiam nessas ocasiões não eram definidas *a priori*. Elas se materializavam a cada dia a partir do contato direto com os espectadores e transeuntes que estavam presentes naquele

momento naquele "não lugar",[12] assim como a partir da atmosfera específica que emergia e se transformava a cada dia[13].

O segundo momento selecionado diz respeito a uma cena em que dialogo com um passarinho-marionete amarelo. Observamos e fazemos comentários sobre a obra de Tunga no *hall* do CCBB-SP. Nesse caso, chego com o passarinho no *hall* como se estivéssemos passeando. Paramos e então eu o coloco em meu ombro. Olhamo-nos, olhamos para a obra de Tunga e simulamos uma conversa em que o passarinho me faz perguntas sobre a obra diante dele. Sem repetir as perguntas feitas pelo passarinho, tento respondê-las diante do público que observa e manifesta as mais diversas reações. Dentre as supostas perguntas, algumas eram feitas com mais frequência a cada dia: "O que é isso?"; "Qual a natureza da obra de arte?"; "Devo obrigatoriamente gostar dela?"; "Em que medida a obra de arte deve ser autorreferencial?"; "Está à venda?"; "Você a colocaria em sua casa?"; "Por que não há nenhuma imagem que lembre passarinhos nela?" "Você acha que ela deveria provocar em mim a vontade de voar?" etc. De diferentes maneiras, e sem esconder a minha dificuldade, tentava responder a tais perguntas, "imaginárias", por meios nada didáticos nem explicativos. Tentava convencê-lo da importância do não utilitarismo, da abstração, da sensibilidade, mas o passarinho se mostrava cada vez mais resistente. Nesse caso, o roteiro de supostas perguntas não era estabelecido *a priori*; ele emergia do contato direto com as pessoas e com o ambiente. Igualmente, as reações do passarinho não eram pré-determinadas; em alguns momentos ele parecia se deixar convencer e até manifestava *insights*, já em outros ele se irritava e tentava fugir ou atacar a obra de Tunga.

No terceiro momento eu lia algumas perguntas elaboradas por mim em meio à instalação criada por Tunga. Sua função inicial era cobrir um "buraco" que havia na estrutura de *São Paulo* para que as atrizes Yedda e Isabella pudessem trocar de figurino.

12 O conceito de "não lugar" foi proposto pelo etnólogo francês Marc Augé e se refere a lugares públicos de rápida circulação. Ver *Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*.

13 Várias referências apontam para a importância da percepção da atmosfera no contato direto com o público, dentre elas Zeami Motokyio. Michael Chekhov também coloca a importância da percepção de atmosferas, mas privilegiando o ponto de vista do ator. Ver Z. Motokyio, *Kadensho*; e M. Chekhov, *Para o Ator*.

De qualquer forma, conforme as apresentações foram acontecendo, esse momento foi ganhando vida própria, uma razão de ser, uma função específica dentro do todo. As perguntas que eu lia eram escolhidas na hora. Algumas eram recorrentes:

"Ei, você... se conhece?"

"Há alguma diferença entre o modo como você se percebe e o modo como o Outro te percebe?"

"As mudanças físicas que ocorrem com o tempo comprometem a percepção que você tem de si mesmo?"

"Com quantas pessoas você pode realmente contar quando está na merda mais absoluta?"

"O que é melhor, a solidão solitária ou aquela em grupo?"

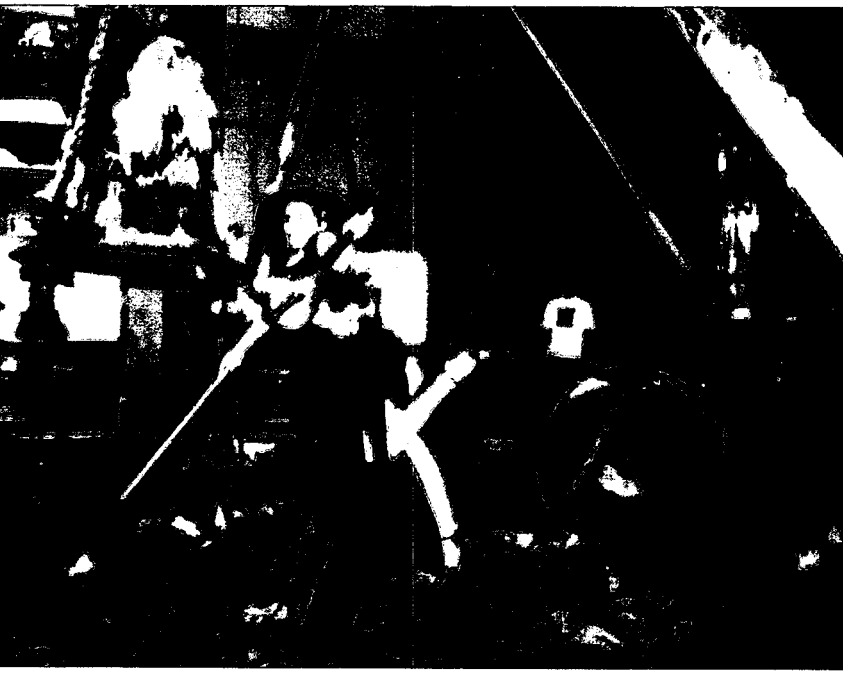
"Quantos amigos sobrariam se eles precisassem de algum dinheiro emprestado?"

"All we need is love... is that fucking true?"

Ao final de cada pergunta, ria progressivamente, de modo que ao final da última a risada atingia uma histeria incontrolável. Nesse caso, eu sabia, em termos de intensidade expressiva, qual era o ponto de partida e qual era o ponto de chegada – do riso tímido ao histérico –, mas não sabia como esse desenvolvimento se daria a cada dia. Novamente, o contato direto com o ambiente e suas variáveis determinavam os desdobramentos de minha ação.

Nesses exemplos, a noção de precisão parece estar relacionada ao "tempo da experiência". A duração das ações assim como suas ocorrências expressivas em nível sutil – variações de intensidade, de tensões, de ritmos, de musicalidade – não foram regidas pelo tempo cronológico, mas pelas oscilações dinâmicas geradas através do contato direto com diferentes estímulos, tais como os espectadores-transeuntes, os espaços, sons, objetos etc. Tais oscilações e variações dinâmicas, ao que parece, regeram de fato a duração assim como os desdobramentos de cada ação.

Baseado nas descrições e reflexões feitas acima, pode-se dizer que o ser ficcional que atuei funcionou como uma identidade móvel. Mas em contraste profundo com o processo criativo experienciado em *Silêncio*, aqui as dinâmicas de



Matteo Bonfitto e Isabella Graeff em São Paulo É uma Festa *no* CCBB-SP. *Foto: João Maria.*

João Rossi, Isabella Graeff, Matteo Bonfitto e Yedda Chaves no CCBB-SP. Foto: João Maria.

transformação de tal identidade móvel eram determinadas pelo contato direto com o ambiente, com os espectadores-transeuntes, e pelas oscilações que emergiam a cada dia.

EM LUGAR ALGUM / SOMEWHERE

O processo criativo desse trabalho envolveu aspectos específicos: de um lado, partiu-se de uma obra escrita por Oliver Sacks – *Awakenings* (Tempo de Despertar) –, de outro, o trabalho de campo teve um papel central.

Na obra, Sacks descreve um processo em que pacientes do hospital Mount Carmel no subúrbio de Nova York, que sofrem de encefalite letárgica, conhecida como "doença do sono", quando submetidos a um tratamento com uma substância experimental, a levodopa (L-Dopa), como que "despertam" de um sono profundo, um sono que para muitos desses pacientes tinha uma duração de anos. Mas esse despertar não perdura e os pacientes, como descreve Sacks, retornam, após um breve período, ao estado anterior. O espetáculo se concentrou nessa transição, no momento em que uma centelha de vida aparece, para em seguida se apagar.

Quando fiz parte do elenco dirigido por Beth Lopes, os outros integrantes já haviam feito suas pesquisas de campo junto à Associação Brasil Parkinson, em São Paulo[14]. A minha pesquisa de campo foi feita isoladamente junto à mesma associação, dentre outras. Tal condição gerou dificuldades, mas me permitiu aprofundar essa experiência de modo particular.

Sabia que faria uma personagem chamada Rolando P., mas procurei não permitir que as informações dadas a seu respeito por Sacks aprisionassem o meu olhar ou limitassem a possibilidade de ser tocado pela observação de pacientes que não apresentassem pontes e analogias diretas com o universo de Rolando P. Busquei assim adotar uma atitude de porosidade que tenta não

14 Fiz parte da segunda versão do espetáculo, que foi apresentado no Teatro Cultura Inglesa, no bairro de Pinheiros, em São Paulo, e mais tarde no Festival Internacional de Teatro de Edimburgo, na Escócia, com o título *Anywhere*. O elenco foi composto por Ana Galloti, Eduardo de Paula, Mara Leal e Vera Canolli. A adaptação do texto foi feita por Silvana Garcia.

censurar ou julgar, que tenta simplesmente captar e absorver os estímulos produzidos por aqueles seres humanos que se encontravam naquele contexto, naquele espaço.

Inúmeros foram os momentos em que deixei a página do meu caderno vazia ao chegar em casa. Não era possível nem de perto qualquer tentativa de escritura sobre aqueles momentos em que, em alguns casos, a presença do Outro faz escorrer, como numa avalanche silenciosa, um amálgama de ocorrências expressivas, memórias, afetos, desejos, pulsões etc. Já em outros casos, era como estar diante de uma tela branca, inerte, distante, que às vezes parecia manifestar uma reação, ainda que sutil, quase imperceptível. Também nesses casos as páginas do caderno permaneciam brancas pois era como ser catapultado para uma outra dimensão, um outro espaço-tempo.

Em ambos os casos, seja daqueles que me provocavam a sensação de ser engolido por uma onda gigantesca, seja daqueles que pareciam estar "em suspensão", eu era transportado, ainda que de maneiras diferentes. Se o primeiro caso provocava desconforto e um certo nível de perturbação, no segundo, paradoxalmente, eu parecia em muitos momentos vivenciar uma experiência quase terapêutica, através da qual percebi, acredito que pela primeira vez de maneira consistente, a existência de diferentes níveis e qualidades de atenção.

Diante da densidade dessas experiências, me senti em muitos momentos, na sala de trabalho, bloqueado, como se a quantidade de estímulos não pudesse ser transposta, não pudesse ser transformada imediatamente em ações. Experimentei em muitos deles, um processo particular, que envolveu a produção de memórias e visualizações incorporadas.

Incorporação aqui, entendida em seu sentido psicofísico, adquire um significado específico na medida em que envolve o que poderia chamar de "simultaneidade expressiva". Em outras palavras, ao mesmo tempo que buscava materializar aspectos sensíveis relacionados com o universo de Rolando P., explorava, na prática, qualidades expressivas captadas e registradas em meu corpo a partir do contato direto estabelecido com os pacientes observados.

Há muitas possibilidades através das quais podemos fazer referência a simultaneidades expressivas. Se pensarmos sobre

a produção de associações, por exemplo, podemos reconhecer nela a presença de simultaneidades entre estímulos, imagens, ideias, e esse processo pode produzir, por sua vez, hibridações sensíveis. Contudo, reconheço ainda uma outra especificidade no processo descrito acima, vivenciado durante o processo criativo de *Em Lugar Algum*. Nesse caso, a simultaneidade expressiva foi gerada pelo contato direto com o Outro, e é em função das implicações geradas por esse fato que posso reconhecer a sua especificidade. Tal simultaneidade não foi um produto de elaborações subjetivas, mas de um processo intersubjetivo que se deu em nível profundo.

Na obra de Sacks, as referências a Rolando P. são poucas e genéricas: um homem de meia idade, amante de ópera italiana e que aos dois anos e meio de idade sofreu um ataque de encefalite letárgica; nasceu em Nova York, em 1917, membro de uma família italiana, e foi internado no Mount Carmel aos dezoito anos de idade. Descreve certas posturas corporais assumidas na cadeira de rodas, reações explosivas que se alternavam com momentos de ausência, de salivação e de congelamento. Ele conta também que a mãe de Rolando o visitava no hospital todos os domingos até que, devido ao agravamento de sua artrite, teve de interromper as visitas. Rolando, então, após dois meses de ausência da mãe, morre aos 56 anos.

Tive, portanto, de ir além dos estímulos fornecidos por Sacks e o trabalho de campo adquiriu uma importância fundamental.

Um outro processo explorado durante os ensaios está relacionado à criação da figura do narrador: cada ator, além de atuar a própria personagem, explorou também essa figura, a partir das descrições de cada personagem feitas por Sacks. Tal fato fez com que vivenciássemos a possibilidade de atravessar diferentes camadas de atuação: a camada do narrador, a camada do ser ficcional, no caso Rolando P., e a camada composta de emanações sensíveis captadas a partir da observação dos pacientes. Uma das implicações que emergiram com o tempo foi a inter-relação entre essas camadas; elas ecoaram umas sobre as outras.

Ao executar as ações atribuídas a Rolando P., desencadeou-se, de fato, um entrelaçamento entre memórias e visualizações experienciadas e memórias e visualizações "inventadas"

Cena de Em Lugar Algum. *Foto: João Maria.*

durante os ensaios. O desenrolar dos ensaios produziu, assim, um profundo entrelaçamento entre essas camadas, o que gerou muitos desdobramentos. Se no início existia uma percepção precisa em relação ao material produzido por cada matriz – a do narrador, a da personagem descrita por Sacks e a das observações dos pacientes –, com o tempo as fronteiras existentes entre tais camadas foram aos poucos se dissolvendo, criando "zonas de transição", com diferentes graus de hibridismo, abrindo novas possibilidades de experimentação e gerando novas possibilidades expressivas.

Ao explorar as ações de Rolando P., emanações sensíveis emergiam a partir de uma conexão complexa entre imagens inventadas a partir das descrições feitas por Sacks e a memória da observação direta dos pacientes; tal processo gerava ainda um outro nível de desdobramento quando explorava a figura do narrador. Ao invés de demarcar rigidamente os limites dessas ações, em alguns momentos experimentava utilizar o texto do narrador enquanto executava as ações de Rolando P., materializando assim, como mencionado acima, algumas das zonas de transição presentes no espetáculo. Tais explorações tornaram o ser ficcional poliédrico e imprevisível, na medida em que tais

zonas de transição poderiam acontecer a qualquer momento e de diferentes modos, uma vez que continham muitas variáveis: ritmo, intensidade e grau de hibridismo corporal e vocal. Em alguns momentos, o narrador assumia uma postura que remetia à presença de Sacks, mas em outros, o corpo aparentemente neutro do narrador era impregnado pela dificuldade de fala da personagem, assim como o sentido inverso poderia ser explorado em diferentes níveis. Descobri aos poucos que o narrador e a personagem poderiam ser vistos como extremos de um mesmo *continuum* e que poderia saltar de um ponto a outro desse *continuum* com transições suaves, graduais ou de maneira absolutamente brusca[15].

Uma outra camada explorada foi o canto. Rolando P. amava ópera italiana. No entanto, ao invés dessa informação permear somente a trilha do espetáculo, optou-se por transformá-la em ação. Em um determinado momento do espetáculo, cantei um trecho de "Una Furtiva Lagrima"[16], e a inserção desse material funcionou como mais um desdobramento do ser ficcional em questão. Essa ação era executada após um momento intenso em que todas as personagens celebravam o próprio "despertar". Aos poucos, um silêncio foi predominando e então iniciava o canto em pé, sobre uma mesa. Mas quem cantava? Criava-se aqui um espaço de ambiguidade, pois não se sabia claramente se quem cantava era Rolando ou se essa ação era na verdade a materialização de seu desejo.

Ao sermos classificados em primeiro lugar no Festival de Teatro Físico organizado pela Cultura Inglesa, tivemos a possibilidade de participar do Festival Internacional de Teatro de Edimburgo, na Escócia. Fizemos, então, a partir do universo ficcional de cada personagem, uma adaptação onde várias línguas seriam exploradas no espetáculo. No meu caso explorei o

15 Vários exercícios específicos foram também feitos durante os ensaios. Além do trabalho com animais e do exercício do "Samurai", em que exploramos diferentes níveis de atenção e prontidão, outros procedimentos foram desenvolvidos a partir de um percurso que envolvia cinco estágios: antes da doença; doença e seus sintomas (acinesia ou desaceleração; repetição ou perseveração; bradicinesia ou lentidão acentuada; abulia ou ausência de vontade); despertar; tribulação; e acomodação.

16 Extraída da cena VIII, Ato II da ópera *L'elisir d'amore*, de Gaetano Donizetti (1797-1848).

Matteo Bonfitto em Em Lugar Algum. *Foto: João Maria.*

Da esquerda para a direita, Matteo Bonfitto, Ana Galloti, Mara Leal, Edu de Paula, e Vera Canolli. Foto: João Maria.

italiano e o inglês. Em contraste com a experiência vivida com a versão francesa de *Silêncio*, a exploração de outras línguas não alterou a percepção do ser ficcional que atuei no espetáculo e as qualidades expressivas produzidas por outras línguas não se impuseram em relação aos materiais já construídos. Já a pesquisa de campo – que gerou ações híbridas permeadas por um entrelaçamento profundo entre o Eu e o Outro – teve uma importância determinante nesse sentido. Mesmo após a ida para Edimburgo, as duas "imagens-sensações" que emergiram durante a pesquisa de campo – a imagem da tela branca e aquela de ser engolido por uma onda – ainda me acompanhavam.

A experiência criativa de *Em Lugar Algum* foi permeada por simultaneidades. Durante as apresentações, como num pêndulo em constante deslocamento, em alguns momentos o ficcional preenchia a tela branca; em outros ele se deixava engolir por ondas gigantescas. Em outros ainda, ondas se tornavam brancas e telas se dilatavam incontrolavelmente.

DESCARTES[17]

Esse projeto emergiu de uma confluência de encontros, desejos, e coincidências. A convite do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, participaríamos, eu e a diretora Beth Lopes, de uma seção específica desse evento que tinha como ideia a exploração cênica de textos filosóficos que seriam apresentados em alguns espaços definidos como "não lugar". Juntos, então, chegamos à escolha de textos de René Descartes.

Vários foram os fatores que contribuíram para essa escolha. Dentre eles, um primeiro está relacionado com a percepção de que Descartes, sobretudo ao longo do século XX, foi excessivamente massacrado por aqueles que o acusaram em função das implicações geradas pela máxima *cogito ergo sum* ("penso, logo existo"). Sem desconsiderar a importância das críticas dirigidas ao *cogito*, como a colocada por Maurice Merleau-Ponty em sua *Fenomenologia da Percepção*, reconhecia na produção filosófica e científica de Descartes um horizonte amplo de questões e contribuições significativas tal como a dúvida metódica, a noção de moral provisória, seus estudos no campo da matemática e da óptica, além de suas meditações metafísicas, e foi exatamente ao explorar uma dessas meditações que definimos o material que seria utilizado como ponto de partida desse processo criativo.

A meditação escolhida foi a quarta, intitulada "Do Verdadeiro e do Falso". Além das questões religiosas, muitas outras emergem desse escrito, as quais relativizam percepções manifestadas sobre Descartes, inclusive o próprio dualismo mente-corpo: "sei que existo na medida em que sou alguma coisa que pensa, mas apresenta-se também ao meu espírito uma certa ideia de natureza corpórea; o que faz com que eu duvide se esta natureza pensante que existe em mim, ou antes, pela qual eu sou o que sou, é diferente dessa natureza corpórea, ou ainda, se ambas não são senão uma mesma coisa"[18].

17 *Descartes* teve sua estreia no Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto e foi em seguida apresentado no Studio Theater, em Londres. Uma nova versão foi apresentada na Mostra Internacional do Sesc-SP assim como na mostra Performa Teatro ocorrida no Tuca em 2011.

18 Meditação Quarta: Do Verdadeiro e do Falso, n. 11, em J. Guinsburg et al. (orgs.), *Descartes: Obras Escolhidas*, p. 174-175.

Sendo assim, mais do que reforçar percepções cristalizadas sobre Descartes, optamos por uma exploração das ambiguidades e incertezas que permeiam a sua obra e mais especificamente a meditação metafísica em questão. Desse modo, a dúvida metódica deixou de ser somente um traço de sua filosofia e passou a ganhar relevo em nosso projeto artístico, transformando-se numa lente através da qual olharíamos para os seus escritos.

A continuidade da leitura dessa meditação, no entanto, tornou cada vez mais evidente a necessidade de uma adaptação que conseguisse ampliar a ressonância que pode ser gerada pelas problemáticas tratadas por ele. Entramos em contato, então, com o escritor Fernando Bonassi, com quem já havíamos trabalhado em *São Paulo É uma Festa*. Pude assim vivenciar uma experiência particular e nova para mim: escrevemos juntos a adaptação do texto original de Descartes. Após lermos o texto individualmente, combinamos um encontro que ocorreu na casa de Fernando e lá experimentamos uma escritura "a quatro mãos". Conversamos um pouco e, quando vi, o processo de escritura já estava acontecendo. Sem lembrar bem os detalhes dessa transição, dizíamos as palavras e frases e Fernando ia escrevendo, como num fluxo contínuo. Passadas algumas horas, tínhamos na mão um texto produzido de certa forma por três autores; Descartes não poderia ser excluído uma vez que a sua meditação, complexa em seus conteúdos mas repleta de imagens, foi a matriz de nossas sensações, associações e visualizações.

Refletindo hoje sobre essa experiência, percebo que essa adaptação, que naquele momento pareceu seguir um percurso que pode ser associado, em certos aspectos, ao da escritura automática surrealista, foi permeada por alguns vetores reconhecíveis. Nós nos mantivemos porosos não somente em relação aos estímulos fornecidos pelo texto de Descartes, mas também em relação ao que emergiu daquele encontro, naquela tarde de abril, naquele escritório. Houve um exercício de escuta, como se cada palavra ou frase proferida pelo Outro abrisse novas possibilidades de significação.

Como descrito na experiência vivenciada em *São Paulo É uma Festa*, inseri perguntas que de certa forma dialogavam em diferentes níveis com os textos – os instantâneos teatrais – de

Bonassi, mas agora o nível de interlocução se daria de maneira muito mais profunda[19].

Definimos, após a escritura do texto, uma estrutura composta por sete movimentos: 1. Do Nascimento; 2. Da Educação; 3. Do Amor; 4. Do Meu Encontro Com Deus; 5. Do Trabalho; 6. Nós Duvidamos; 7. Da Morte[20].

Uma vez definida a adaptação, eu, juntamente com a diretora Beth Lopes, a deixamos temporariamente de lado e iniciamos um processo de exploração de partituras corporais e vocais. O ponto de partida dessa etapa foi o trabalho com animais. Em termos corporais foram explorados três animais: gato, cachorro e águia. O objetivo não era a construção de uma mimese corpórea, uma busca de reprodução da aparência de tais animais, mas sim as qualidades expressivas que particularizam esses animais, qualidades que não vemos, mas percebemos. Sendo assim, trabalhamos a partir de impulsos, variações rítmicas, níveis de energia, intensidades, dilatação e compressão de ações, fluxos, vistos em seus percursos e oscilações. Cada animal era explorado através desses aspectos, gerando assim sequências de ações. Ao final desse percurso havíamos produzido três sequências que foram gradualmente entrelaçadas. De maneira semelhante ao processo ocorrido anteriormente, em *Silêncio*, as partituras corporais foram resultantes de entrelaçamentos de materiais específicos, produzidos separadamente.

Após entrelaçar os materiais produzidos a partir da pesquisa com os animais, começamos a definir uma partitura, e nesse momento percebi de maneira mais consistente quais

19 Tenho experienciado, ao longo de minha carreira, uma intervenção crescente nos textos utilizados como materiais cênicos. Tal processo se iniciou de maneira mais consistente em 1996, quando dirigi a montagem de formatura da Escola de Arte Dramática da ECA-USP, intitulada *Romantik*, que tinha como base o texto *Sturm und Drang*, de Maximilian Klinger. Na ocasião, entrelacei textos de minha autoria com os do autor alemão. Mais tarde, produzi adaptações que foram utilizadas em vários exercícios cênicos do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Profissionalmente, além da experiência ocorrida em *Descartes*, intervi no texto de Harold Pinter – *Tea Party* – quando da produção do espetáculo *O Chá*, que fez temporada no Rio de Janeiro em 2007 e 2008, e escrevi parte do texto utilizado em *Nativo*, que será examinado mais adiante.

20 Optamos por não tratar diretamente do estudo desenvolvido por Descartes sobre as Paixões – expansivas e compressivas –, mas tal estudo permeou vários dos movimentos definidos no trabalho.

eram os parâmetros envolvidos na seleção e no descarte de materiais. Comecei a perceber, de maneira mais clara, mecanismos que podiam determinar o funcionamento ou não dos materiais de atuação produzidos para esse projeto. Reconheci gradualmente que os materiais selecionados eram geradores de ignições psicofísicas.

Entretanto, durante os ensaios, a diretora inseriu outros materiais que não tinham o mesmo potencial expressivo inicialmente. Nesses casos, a exploração se deu por um caminho específico, que envolveu diferentes níveis de apropriação. Em outras palavras, se em alguns casos os materiais selecionados foram aqueles que já funcionavam como ignições psicofísicas, em outros casos, materiais, utilizados como "estruturas ocas" foram apropriados para, a partir de então, adquirirem um potencial de ignição. Nesses últimos, talvez seja possível dizer que o que inicialmente era uma marcação ou desenho se transformou em partitura.

Um percurso semelhante parece ter acontecido com a criação de partituras vocais-corporais[21]. O trabalho com animais foi explorado também aqui. Foram eles: papagaio verde, coruja, ovelha, boi e tigre. Esse processo não partiu de uma mimese do que é visível, mas sobretudo do que é perceptível, e o trabalho envolveu a materialização de impulsos, de variações rítmicas, de intensidades, fluxos, energias, acrescido das alturas e dos timbres. Também nesse caso pude vivenciar a progressiva apropriação de materiais, que gerou sequências de ignições psicofísicas.

A construção de partituras durante os ensaios de *Descartes*, assim como em outros processos criativos já examinados, envolveu o reconhecimento de "nós expressivos" e um trabalho de campo. Porém as implicações geradas pelo processo de observação foram bem diferentes daquelas surgidas em *Em Lugar Algum*, em que simultaneidades perceptivas geradas pela observação direta permearam profundamente o processo criativo. Agora, os estímulos produzidos pela observação dos animais eram progressivamente absorvidos pelas partituras. Em *Descartes*, a produção de simultaneidades expressivas emergiram de uma articulação específica, composta por elementos

21 Refiro-me aqui à criação de partituras vocais-corporais devido à impossibilidade de dissociação entre voz e corpo.

relacionados com o horizonte de tensões presentes nas obras e na vida do filósofo francês.

Tais simultaneidades surgiram a partir do momento em que as partituras foram articuladas com o texto produzido em parceria com Bonassi, sobretudo porque nesse período algumas tensões mencionadas acima passaram a agir como uma espécie de subpartitura ou, em outras palavras, como uma rede de estímulos geradores das ações que compõem as partituras. Dentre as tensões reconhecíveis na obra de Descartes, escolhemos aquelas geradas pela noção de "dúvida metódica", pela noção de "moral provisória" e pelo desejo de "matematização do mundo". Dessa maneira, os sete movimentos referidos anteriormente, além de serem materializados pelas partituras, foram diferenciados através de modos específicos de articulação com as tensões referidas acima.

Uma camada ulterior, somada a essas tensões foi assimilada na segunda versão de *Descartes*, apresentada em 2008[22]. Tal camada foi gerada pela leitura de vários estudos, dentre eles o livro *O Caderno Secreto de Descartes*, de Amir D. Aczel. Nessa obra podemos perceber de maneira mais evidente as incertezas do filósofo francês e a sua relação com as assim chamadas ciências ocultas, através de seu contato direto com a Rosa-Cruz[23].

Uma vez articulados os materiais – texto e partituras – através dessas camadas, decidimos que tais materiais necessitariam não de uma cenografia convencional, de um lugar definido, mas de um espaço que teria a função de potencializar as metáforas já construídas. Definiu-se, então, após várias ideias e experimentações, uma espécie de passarela amarela, sobre a qual estariam dispostos de maneira precisa cerca de oitenta ovos brancos. Em uma das extremidades da passarela vinte pintinhos amarelos reais permaneceriam dentro de uma caixa. O figurino foi composto de uma calça e uma camisa confeccionados com plástico transparente, e a iluminação foi feita com lanternas utilizadas pelos próprios espectadores. Em termos

22 Além da utilização, na última cena, da projeção de imagens que remetiam a fluxos de consciência, essa segunda versão contou com a colaboração de Gisela Dória na preparação corporal.

23 A Rosa-Cruz é uma ordem que foi publicamente conhecida no século XVII e faz parte do que poderíamos chamar de tradição esotérica ocidental. Suas práticas e orientações propagam a crença na evolução espiritual da humanidade.

Matteo Bonfitto em Descartes. *Foto: João Marin.*

sonoros, uma trilha criada por Marcelo Pellegrini permeou o espetáculo.

As escolhas estéticas feitas durante um processo criativo muitas vezes não são determinadas por justificativas somente intelectuais. De qualquer forma, com relação a alguns aspectos, como o figurino de plástico e as lanternas, por exemplo, percebo uma conexão com as pesquisas desenvolvidas por Descartes no campo da óptica assim como percebo uma conexão entre os ovos e a busca incessante do filósofo francês pela compreensão de uma dimensão originária, ontológica do ser humano. A tal busca associo também a escolha de permanecer de olhos fechados durante a execução das partituras nos dois primeiros movimentos – "Do Nascimento" e "Da Educação".

Um último aspecto a ser acrescentado está relacionado à utilização dos ovos e do calçado, um par de tênis de camurça bege com uma sola de borracha. Após trabalhar sobre as partituras nos termos descritos acima, um dado novo e importante emergiu. No ensaio feito com os ovos, constatou-se que à medida que eles foram sendo quebrados, uma mistura de gema, clara e tinturas de diferentes cores fez com que a passarela se transformasse em uma superfície extremamente escorregadia. Tal fato alterou completamente a qualidade de execução das partituras previamente trabalhadas; o nível de precisão e de

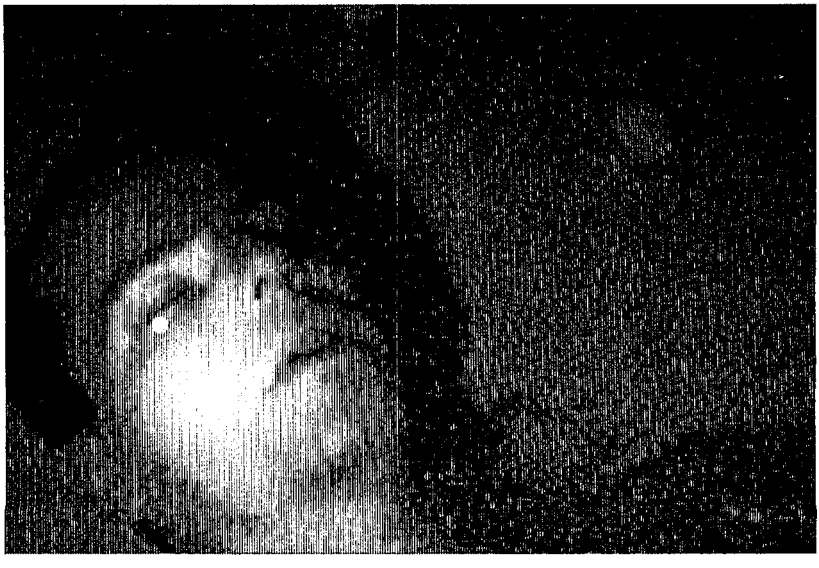
Quarto Movimento, "Do Meu Encontro Com Deus". Foto: João Maria.

execução de tais partituras havia sido, de certa forma, comprometido. Percebemos, então, que esse novo dado poderia ser um procedimento que materializaria exatamente a qualidade que estávamos buscando ao longo do processo criativo: a tensão entre a busca de precisão e o desequilíbrio, a busca da certeza permeada por uma camada profunda de incerteza, a necessidade de controle e a emergência do descontrole, a busca de ascensão espiritual e o ter de lidar com a gravidade do corpo que cai, irremediavelmente. Ou seja, ao invés de eliminar o elemento que poderia alterar o trabalho feito até aquele momento do processo criativo, percebemos que ele representava o procedimento que poderia aglutinar o feixe de tensões que a nosso ver materializaria o universo de nosso Descartes.

René Descartes foi um homem de muitas facetas. Mais do que o fundador do racionalismo, ele é visto nesse projeto como um catalisador de contradições, de incertezas, de tensões que, apesar das diferenças contextuais e históricas, encontram ressonâncias profundas e perceptíveis na liquefação das experiências contemporâneas.

O ser ficcional criado nesse projeto tenta materializar a busca pela transparência já em seu figurino de plástico. Deslocando-se numa passarela de linóleo amarelo, iluminado pelos

Primeiro Movimento, "Do meu Nascimento". Foto: João Maria.



espectadores com lanternas e circundado por ovos brancos, ele age como um cego que finge ver, como alguém que parece saber para onde vai, mas anda em círculos, como alguém que afirma algo com convicção, para em seguida afirmar algo diferente, com ainda mais convicção, como alguém que já não consegue manter o equilíbrio entre o pensar, o falar, o sentir e o fazer. A luz operada pelos espectadores ofusca mais do que revela, confunde mais do que esclarece, engana. O "lugar" onde tal ser ficcional age é a encruzilhada entre o nascimento, a ilusão, a crença, a experiência, a reflexão e a morte. A alteridade aqui não é gerada pelo que está "fora", mas permeia e invade o próprio sujeito, tornando-o movediço, desconhecido.

NATIVO / NATIVE[24]

Esse projeto surgiu a partir de circunstâncias particulares. Após receber da Fapesp uma bolsa de estágio de pesquisa no exterior a fim de desenvolver, junto ao The Graduate Center da Cuny, em Nova York, parte de minha pesquisa sobre as tensões entre o trabalho do ator e o trabalho do *performer*, lá encontrei Beth Lopes que também estava desenvolvendo sua pesquisa de pós-doutorado no departamento de Estudos da Performance da Universidade de Nova York[25]. Participamos então de um *workshop* prático com a Siti Company e começamos a frequentar um curso ministrado por Diana Taylor na NYU.

Esse curso tinha como título Stages of Conflict (Palcos de Conflito) e nele analisávamos vários textos de literatura dramática produzidos em diferentes momentos históricos na América Latina. A questão do "conflito" era tratada não somente em seus aspectos literários, mas envolvia sobretudo análises sociológicas, antropológicas e políticas que permeavam cada um desses textos. Durante as aulas, tais análises eram acompanhadas de perguntas e foi a partir de uma dessas perguntas, que

24 *Nativo* foi apresentado no Espaço Modular do departamento de Estudos da Performance da Universidade de Nova York. Nessa ocasião o título foi utilizado em sua versão inglesa, ou seja, *Native*. A obra integrou a mostra Performa Teatro – Tuca, 2011.

25 Fui supervisionado nessa pesquisa pelo professor Marvin Carlson do The Graduate Center da Cuny, de Nova York.

nos ressoou de maneira particular, que o processo criativo do projeto teve início. A pergunta foi: "O que significa ser um nativo?" Quando nos demos conta, estávamos há dias refletindo, conversando, discutindo sobre ela. A pergunta nos absorveu e ao mesmo tempo nos estimulou, revelando aspectos que nos mobilizavam profundamente, muitos dos quais não conseguíamos verbalizar. Outra pergunta, associada à primeira, nos perseguia: em que medida é possível pensar sobre o ser nativo nos dias de hoje, com a difusão vertiginosa da informação?

Juntamente com essas discussões iniciamos a experimentação prática. Sabíamos que não queríamos partir de um texto, mas isso não vetou a possibilidade de utilizar textos como estímulos. Dentre os textos lidos ou relidos nesse período, *Tristes Trópicos,* de Lévi-Strauss, foi importante na medida em que transmitiu percepções muito diferenciadas, não idealizadoras, geradas a partir do contato com diferentes nativos.

Percebemos que a noção de "nativo" abarca um grande espectro de conotações. O fato de "ser" de, de "nascer" em, um lugar específico faz com que quase automaticamente se acredite numa posse de qualidades "inerentes" que diferenciam tal ser daqueles que não pertencem àquele lugar. De tais aspectos, muitos outros emergem, como os associados à noção de "originalidade", "pureza", à de ser "genuíno", e desses aspectos podem derivar outros, como a ideia de um ser "não contaminado" como um ser que "É". E nesse ponto algumas bifurcações podem surgir como que de um lado considera a existência de um ser que se expressa sem que haja uma mediação entre impulso e ação, e de outro um ser que materializa através de suas ações um saber consistente, fruto de um profundo processo de individuação.

A noção de "nativo" é vasta e pode remeter a extremos. Ela pode remeter tanto a um ser que materializa – a partir de desarticulações, pulsões, fluxos, intensidades, "corpos-sem-órgãos"[26] –, quanto a um ser que a partir de ampliações perceptivas abre espaço para escavações sutis, mas não menos profundas. A noção de nativo pode remeter, portanto, ao

26 A noção de "corpo-sem-órgãos", inicialmente colocada por Artaud, foi mais tarde examinada pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, em "Como Criar Para Si um Corpo Sem Órgãos", *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, v. 3.

mestre, ao louco, ao exótico, ao que não se pode categorizar, ao fugidio e ao que é portador de luz própria.

Tais noções surgiram não somente a partir de discussões, mas a partir de práticas. Uma etapa importante envolveu uma investigação feita a partir de ações que podem remeter a rituais. Nesse caso, portanto, não partimos de uma noção específica de ritual, mas utilizamos o ritual como um catalisador, um receptáculo de estímulos ou associações que pode ter qualquer nível de relação com esse aspecto. Assim, abrimos a possibilidade não somente para uma busca de sensibilização em relação ao ritual, mas também para a exploração de um espaço crítico em sentido amplo, incluindo desde o materialismo dialético até o *nonsense*. Abrimos espaço não para uma pesquisa que se desdobra linearmente, mas para a constituição de um "campo de forças", de tensões. Nesse sentido, se os processos criativos examinados anteriormente neste estudo foram caracterizados pela construção do que poderíamos chamar de "estruturas polifônicas de materiais de atuação", em que os materiais são produzidos separadamente e mais tarde entrelaçados e amalgamados, aqui pude experienciar um outro processo criativo, que está relacionado primeiramente não com a produção de materiais mas com a produção de campos de forças, de intensidades e de fluxos expressivos.

Já havia experienciado processos de construção de campos de força como estágios iniciais de processos criativos, sobretudo nas experiências com os atores de Brook – Yoshi Oida, Sotigui Kouyaté, e Tapa Sudana – vivenciadas durante o desenvolvimento de minha pesquisa de doutorado. A tais processos dei o nome de "treinamento como *poiesis*"[27]. Em tais ocasiões era instaurado um processo de ampliação perceptiva, mas a diferença entre essas ocasiões e a que experienciei no processo criativo de *Nativo* é que naquelas havia geralmente uma conexão com os materiais já escolhidos, tais como textos dramáticos ou literários, ao passo que em *Nativo* partimos da exploração de uma noção que passou a funcionar ao mesmo tempo como geradora e catalisadora de práticas.

Dentre as práticas que foram experimentadas, muitas estão relacionadas com uma alteração da percepção do tempo

27 Ver *A Cinética do Invisível*.

e do espaço. Ações foram executadas com uma grande dilatação espaço-temporal, mas, ao mesmo tempo, buscou-se fazer com que tal dilatação não comprometesse sua precisão. Uma das dificuldades surgidas emergiu de um processo recorrente de diluição da ação, na medida em que a dilatação espaço-temporal se desdobrava. Trabalhou-se então, simultaneamente, com um processo de variação de tensões, ritmos e direções a fim de se intensificar o caráter autotélico das ações, que faz com que o executor seja mais e mais absorvido pela própria prática.

A respiração também desempenhou um papel particularmente importante, na medida em que, como amplamente utilizada em práticas como a ioga, e a meditação, entre muitas outras, ela atua diretamente sobre a percepção que o executor tem das próprias ações, suas emanações e vibrações. De fato, o simples exercício de executar a mesma ação, inspirando, expirando e em apneia, pode revelar a potência da respiração como elemento gerador de estados de consciência e como agente produtor de ressignificações.

É possível reconhecer, assim, que a emergência do que chamo de "campo de força" ao mesmo tempo gerou uma exploração de ações e foi gerado por elas. Em outras palavras, a simultaneidade existente entre tensões, ritmos, intensidades, fluxos, respiração, em diálogo direto com o espaço, gerou ações, mas ao mesmo tempo a execução de tais ações gerou um campo, transformando assim o espaço. Corpo-voz e espaço atuaram aqui como dimensões porosas.

Uma vez instaurado esse campo, percebemos a necessidade de inserção de outros materiais, que pudessem funcionar como âncoras, como iscas psicofísicas. Percebíamos o campo como gerador de intensidades mas sabíamos que a inserção de outros materiais poderia aumentar o seu grau de especificidade. Buscamos, então, experimentar elementos que poderiam ter uma "função de totem" e, nesse sentido, várias possibilidades foram experimentadas, incluindo maquiagens corporais e diferentes tipos de figurino. Tais experimentações nos levaram a um processo de destilação em que materiais específicos foram escolhidos: além das ações, uma tábua, um pedaço de carne vermelha e uma faca.

O entrelaçamento não aconteceu entre as ações e esses materiais, mas através de qualidades expressivas resultantes de desconstruções de tais ações. Sendo assim, a manipulação da carne, da faca e da tábua foi permeada por tais qualidades expressivas. O trabalho com esses materiais foi desenvolvido gradualmente, e o desdobramento desse processo foi direcionado para a materialização de um ritual específico.

Descrever o "como" dessa experimentação, resgatar o processual de tudo o que para nós se transformou em um "ritual", é tarefa árdua, pois a densidade da experiência faz com que as palavras se tornem mais imprecisas e menos potentes. De qualquer forma, tal dificuldade é vista aqui antes de tudo como um estímulo, uma vez que ela representa uma das questões centrais que emergem da tentativa de produção de uma teoria da prática.

Um aspecto fundamental no trabalho com os materiais foi a exploração do tempo, de sua duração. Darei como exemplo o trabalho com a faca, e não uma faca qualquer. Trata-se de uma faca de cozinha de tamanho grande, de aço inoxidável, de uma afiação perfeita que foi comprada numa loja especializada na região da Tisch School of the Arts da Universidade de Nova York. É importante informar que o trabalho teve início não na sala de ensaio, mas na escolha dos materiais. Desse modo, os aspectos estéticos e funcionais, no caso, da faca, determinaram a sua escolha: as conotações produzidas pelo tamanho, pela opacidade do metal, pelo refinamento de seu acabamento, assim como o fato de não ser uma "faca de teatro", mas sim uma faca "real", extremamente afiada.

Quando iniciei o trabalho com a faca, já no Espaço Modular do departamento de Estudos da Performance, todos esses aspectos atuaram sobre mim durante a exploração da duração das ações. Dentre as várias experimentações feitas, escolhi um percurso que seria executado na primeira parte do trabalho. Estou ajoelhado, pego com a mão esquerda a faca que está apoiada na tábua posicionada à minha frente. Pego-a pelo cabo, e uma transição é executada até ela assumir a posição vertical ao lado esquerdo do meu corpo. A faca segue um percurso para cima até atingir a altura do meu rosto, se mantendo ainda do meu lado esquerdo. Através de uma transição, a faca

assume uma posição horizontal, na altura do meu rosto, com a lâmina virada para baixo, de modo que a sua superfície lateral mantém-se visível. A faca inicia um percurso horizontal, da esquerda para a direita. Quando a faca chega na parte central do meu rosto, cobrindo a minha boca, acontece uma pausa. Ela, mantendo a mesmo altura, por meio de uma outra transição, faz um movimento de rotação. A parte do fio da lâmina que estava voltada para baixo, vai em direção à minha boca e quando chega ao seu destino uma nova pausa acontece. Abro a boca e a lâmina atravessa a região localizada entre os meus lábios. A lâmina se desloca até tocar levemente os cantos da boca. A faca retorna para a posição anterior. Uma vez nessa posição, volto a fechar a boca. A faca faz novamente a rotação, se mantendo ainda à frente de minha boca, com a parte da lâmina retornando para baixo. Há nesse momento uma troca de braços. Até esse ponto do percurso, a faca foi conduzida pelo braço esquerdo; a partir daí, ela será conduzida pelo braço direito. A faca segue o movimento horizontal mantendo-se na mesma altura até chegar ao lado direito do meu corpo, a uma distância um pouco maior do que aquela que havia sido assumida no lado esquerdo. Nesse ponto, a faca inicia uma nova rotação, com a sua ponta sendo virada para cima e com a face projetada para frente. A faca inicia um movimento para cima até que o antebraço direito assuma um ângulo de aproximadamente quarenta e cinco graus em relação ao ombro direito.

A descrição acima revela uma vez mais a limitação das palavras como captadoras dos fenômenos. De fato, o percurso das ações descritas acima, que envolviam a minha relação com a faca, ao mesmo tempo que se deu de maneira precisa, funcionou como uma partitura, ou seja, como uma sequência permeada de ignições psicofísicas. Essa sequência com a faca adquiriu uma função importante, uma vez que ela foi instauradora de estados, de atmosferas e de qualidades que determinaram o horizonte expressivo, a moldura expressiva do trabalho. Além disso, uma particularidade cabe ser ressaltada. Referi-me na passagem às ações executadas colocando em relevo a faca. Sendo assim, ao invés de dizer, por exemplo, "desloquei a faca" ou "fui com a faca até esse ponto", disse, por exemplo, "a faca, então inicia um percurso horizontal". A razão

Matteo Bonfitto em Nativo. *Foto: Rebecca Lopes.*

pela qual a descrição foi feita desse modo se deve exclusivamente à particularidade dessa experiência, através da qual a hierarquia entre sujeito e objeto parece ter sido diluída.

Trabalhei a sequência da faca variando de maneira extrema a sua duração. As diferentes durações foram geradoras, por sua vez, de vários processos. Se inicialmente um fluxo de sensações, imagens e associações foi produzido de maneira variada ritmicamente, aos poucos, sobretudo nas experimentações de duração mais longa, esse fluxo gerou uma espécie de destilação, na qual uma qualidade de fluidez emergiu. Umas das características que tornaram tal fluidez particular, por sua vez, foi uma relação "vertical" com a faca. As sensações, imagens e associações geradas inicialmente foram aos poucos dando espaço para uma relação que envolvia o objeto em sua materialidade, assim como uma relação dinâmica entre corpo, objeto e espaço.

Desse modo, a "verticalidade" é na verdade uma metáfora que envolve a dissolução da hierarquia entre sujeito e objeto mencionada acima assim como pretende traduzir a

inter-relação entre diferentes camadas: a materialidade do corpo-objeto-espaço e suas emanações sensíveis, juntamente com as sensações, imagens, e associações geradas pela manipulação do objeto.

É importante notar as implicações geradas pela utilização de uma faca real, não "preparada para a cena". Um primeiro aspecto que emerge desse fato está diretamente ligado ao risco e, portanto, à "não simulação" de ações. Dentre as razões que estão envolvidas nessa opção pelo risco, provocado pela manipulação de uma faca muito bem afiada, pode-se apontar o refinamento da atenção e as alterações perceptivas que decorrem dessa situação. Não se trata aqui simplesmente da emergência de um "cuidado especial", mas do resultado expressivo produzido pelo entrelaçamento entre o risco e todos os outros fatores associados à relação vertical mencionada. A componente do risco representa uma camada específica, constitutiva de tal relação.

O trabalho com a carne vermelha crua também produziu experiências específicas. Em contraste com o trabalho com a faca, experimentado diversas vezes, a exploração da carne como material aconteceu diante do público, sem qualquer ensaio ou preparação prévia. A escolha da carne também fez parte do processo. Queríamos que fosse uma carne de coloração forte, vermelha, um vermelho vivo, uma carne molhada que desprendesse sangue com facilidade. Havia estabelecido um roteiro de ações com a carne, mas não sabia se elas funcionariam da maneira prevista, dentre elas o corte da carne com a faca. Esse fator, somado à manipulação da faca, contribuiu igualmente para a destilação da atenção. De acordo com o roteiro estabelecido, cortaria fatias de carne começando da esquerda para a direita até chegar à região central da carne. O pedaço inteiro media cerca de 60 cm de largura, uns 25 cm de altura e uns 30 cm de profundidade. Após cortar as fatias, apoiaria a faca sobre a tábua, pegaria o pedaço de carne não fatiada com as mãos e o colocaria na boca. Apoiaria depois a carne na tábua com as mãos. Durante a apresentação, segui o percurso definido no roteiro, mas as variações de ritmo e de duração de cada ação, assim como as variações de tensões e intensidades se materializaram a partir do contato direto com o público.

Além da faca, da tábua e da carne, outros materiais foram mais tarde trabalhados durante o processo criativo de *Nativo*: um tecido branco de 1 m²; o figurino – camiseta sem gola de manga comprida de cor azul acinzentada e uma calça marrom de tecido fino; uma passarela de papel branca, de 7 m por 3 m, um tocador de mp3 com fones de ouvido, um microfone, dois tipos diferenciados de textos e algumas lanternas de diferentes tamanhos e potências, que foram distribuídas ao público; permaneci descalço.

Com relação aos textos, o primeiro consistia em dezesseis perguntas escritas e gravadas por mim, e utilizadas como texto em *off*, e um canto indígena, projetados no espaço durante a execução das ações através de um *laptop* e de caixas acústicas. Já o segundo texto era composto de uma lista de palavras indígenas de várias tribos brasileiras. Essa lista, gravada em um tocador de mp3, era ouvida por mim por intermédio de fones de ouvido utilizados durante a execução das ações.

A apresentação, ou seria melhor dizer a execução das ações diante do público, seguiu o seguinte roteiro. Durante a entrada do público no Espaço Modular do departamento de Estudos da Performance, ao mesmo tempo que cada um recebia uma lanterna, algumas perguntas eram sussurradas em seus ouvidos, tais como:

"To be a native... what is it?" (Ser um nativo... o que é isso?)
"Where do you really belong?" (A qual lugar você realmente pertence?)
"Do you consider yourself a native?" (Você se considera um nativo?)
"The sense of belonging... what is it?" (O sentido de pertencimento... o que é isso?)
"Are you a genuine American?" (Você é um americano genuíno?)[28]

Após o fechamento da porta, ainda em pé, olho na direção de cada membro do público que estava sentado em cadeiras dispostas ao redor de três lados da sala, formando assim uma arena retangular. Coloco os fones de ouvido. A faixa gravada com as palavras indígenas já está sendo transmitida. Minhas ações se desenvolvem sobre uma passarela de papel branco colocada sobre

28 Faço aqui a tradução literal do texto, ciente, portanto, das diferentes possibilidades de significação.

a superfície de madeira da sala. Após estabelecer esses tipos de contato direto com o público, caminho até a extremidade da sala, me ajoelho e coloco a tábua coberta por um tecido à minha frente. A primeira pergunta, feita em *off*, é então transmitida:

> "Excuse me if I disturb you... but I have been looking for a... the fact is that I am... I am... I am..."
> (Me desculpe se eu o/a incomodo... mas é que estive procurando por... o fato é que estou/sou... eu estou/sou... eu estou/sou...)

Começo então aos poucos a repetir as palavras indígenas, primeiramente sussurradas e aos poucos aumentando a projeção até o ponto em que elas podem ser ouvidas pelo público. As duas intervenções sonoras, a gravada e aquela falada ao vivo, se desdobrarão até a conclusão das ações. Mas elas assumem modos diferenciados de funcionamento. Enquanto a intervenção falada segue os estímulos gravados no mp3, os materiais transmitidos em *off* – dezesseis perguntas e um canto indígena – têm seus momentos de intervenção definidos pela diretora e, no caso, também *performer*, Beth Lopes[29].

Retomando a descrição do roteiro, retiro o tecido e o deixo ao meu lado direito. Executo a sequência com a faca e a carne. Como mencionado, as variações de ritmo e de duração de cada ação, assim como as variações de tensões e intensidades, se materializam a partir do contato direto com o público. Porém, com relação a essa primeira sequência de ações com a carne, outras transformações emergem. Após manter o pedaço grande de carne na boca, a seguro ainda na boca com as mãos e inesperadamente começo a arrancar partes da carne com os dentes. Ao arrancar cada pedaço uma pequena pausa é feita e tal pedaço é solto, meio triturado, caindo exatamente sobre a parte vazia da tábua, ao lado da carne precisamente fatiada. Uma vez partida a carne em pedaços, e os tendo dispostos sobre a tábua, a ação se desdobra.

29 De fato, ela participou desse evento fazendo intervenções com o microfone. Tais intervenções, não programadas previamente, se manifestaram de diferentes maneiras, às vezes repetindo palavras indígenas explorando várias alturas e intensidades, às vezes repetindo palavras contidas nas perguntas que eram feitas, ou às vezes fazendo sons ou manifestando reações específicas, como risos.

Pego a tábua com a mão direita e a faca com a esquerda e me levanto. Os textos em *off* seguem projetados no espaço pelas caixas acústicas. Caminho fisgando os pedaços de carne pela ponta da faca e os espalho ao longo da passarela. Retorno deixando a tábua e a faca em seu lugar original. Após uma pausa me desloco de quatro pegando cada pedaço de carne com a boca. Ao executar tal ação estabeleço contato com um espectador enquanto permaneço de joelhos com a carne na boca. Em seguida levo o pedaço de carne com a boca para o centro da passarela. Tal ação é repetida com variações de duração e essa sequência é concluída com os pedaços de carne agrupados na região central da passarela.

Vou então até a tábua e pego a faca com a mão direita. Intervenho no espaço reduzindo a passarela a um círculo em volta da carne. Subo sobre o monte de carnes e permaneço ali, em pé. Nesse momento ouve-se o canto indígena. Pausa. Enfio a faca por dentro da camiseta e sigo com a faca até quase tocar o queixo. Aos poucos rasgo a camiseta ao meio, verticalmente. Termino a ação com a faca apontada para a minha frente. Inicia então a última faixa da gravação, composta de palavras indígenas já ditas durante o desenvolvimento das ações. Aos poucos, outras palavras são ditas, palavras não indígenas, provenientes de várias línguas, vivas e mortas (tais como o latim e o grego antigo), assim como sonoridades.

Mantendo essa postura, caminho para trás até atingir o ponto inicial da ação, ao lado da porta de entrada. Abaixo a faca. Algumas instruções são dadas por mim ao público:

"Turn off your flashlights, please."
[Apaguem as lanternas, por favor.]

"While I am counting down from seven, try not to think. Just sense..."
[Enquanto eu fizer a contagem regressiva a partir do sete, tente não pensar. Somente sinta/perceba...]

"Seven, six, five, four, three, two, one."
[Sete, seis, cinco, quatro, três, dois, um.]

Com as luzes apagadas, abro a porta da sala e saio.

Assim que deixo a sala, e enquanto me lavo no banheiro ao fundo do corredor do departamento de Estudos da Performance

Matteo Bonfitto em Nativo. *Foto: Rebecca Lopes.*

o sangue extraído da carne vermelha, cuja textura e odor estão impregnados em minha pele, carrego ainda as vibrações geradas pela execução das ações. Não contamos a história de um nativo e nem nos propusemos a instaurar um debate sobre a condição do nativo hoje. Valemo-nos de ações que funcionam como iscas de emanações sensíveis, que emergem de um cruzamento entre questionamentos, desejos, pulsões e contaminações. E, através desse processo, investigamos um tipo de intencionalidade que não é determinada por objetivos estabelecidos *a priori*.

DA PLASTICIDADE DINÂMICA AO CAMPO PERCEPTIVO: VETORES, FISSURAS, CONEXÕES

Se o exame das obras referidas na primeira parte gerou dificuldades, nesta parte o risco maior, como já apontado, se deu através de inúmeras armadilhas, dentre elas a da naturalização dos próprios processos e, por consequência, das próprias percepções e associações. Nesse sentido, um dos aspectos interessantes que ocorreu durante o exame das obras selecionadas para esta parte do ensaio foi que o próprio ato de escritura funcionou de maneira específica, como uma espécie de bisturi. Como nas biópsias, pude, através da escritura, acessar um conhecido-desconhecido. Em outras palavras, o ato de escritura agiu sobre a memória dessas experiências de maneira perceptível, e me fez perceber aspectos e matizes até então desconhecidos. Esse ato me fez "reconhecer", e tal reconhecimento parece ter funcionado como uma das instâncias geradoras do exercício de alteridade.

Agora, após reler estes textos, verdadeiros amálgamas que envolvem lembranças-ideias-intuições-abduções, percebo nessas experiências aspectos ao mesmo tempo contrastantes e recorrentes. Dentre os aspectos recorrentes estão os materiais que geraram cada um dos processos criativos, que funcionaram como matrizes criativas desses processos.

Quais foram esses materiais? Considero essa questão relevante sobretudo em função das especificidades presentes nas experiências selecionadas. Em *Silêncio* o processo teve início após a escolha do texto de Peter Handke, *Self-Accusation*, mais

tarde traduzido para o português. O texto, após ser selecionado, não foi imediatamente utilizado e passou a ser explorado somente após a criação de algumas partituras de ações psicofísicas. De maneira semelhante, os textos utilizados em *São Paulo É uma Festa* e *Descartes* não foram o foco inicial das investigações práticas.

Apesar disso, em *Silêncio* e em *São Paulo É uma Festa*, os textos já haviam sido escolhidos[30], e em *Descartes* ele já havia sido produzido. Desse modo, pode-se observar que tais textos funcionaram desde o primeiro dia de ensaio como elementos que contribuíram para a construção do horizonte perceptivo de cada um dos processos criativos, não como matriz privilegiada, mas sim como uma das matrizes geradoras de materiais expressivos, que foi articulada com outras matrizes, essas últimas exploradas seja através de procedimentos pré-estabelecidos, seja através de procedimentos criados durante os ensaios. De qualquer forma, cabe reconhecer as diferenças que permearam não somente esses processos, mas também aqueles ocorridos em *Em Lugar Algum* e *Nativo*.

Em *Silêncio*, o texto funcionou inicialmente como um território de exploração de qualidades expressivas e de ações corporais-vocais; com o desenrolar do processo criativo, sua estrutura composta de células de frases que iniciam com a palavra "eu" e que não fornecem uma situação gerou inúmeros desdobramentos. A não linearidade narrativa presente nesse caso e a autonomia semântica de cada célula deu espaço, por sua vez, para a criação de seres ficcionais que podem ser definidos como actantes ou atuantes, cuja unidade, em termos estéticos, emerge não da dimensão psicológica, mas da dinâmica das qualidades expressivas produzidas pelas ações executadas. Em *Descartes*, o fato de se ter partido de um texto filosófico e de ter participado de sua confecção/adaptação fez com que outros processos fossem instaurados. Nesse caso, apesar de funcionar como uma das matrizes geradoras de materiais expressivos, o texto propõe um percurso temático estruturado, e tal fato instaurou uma dinâmica particular que envolveu um jogo de tensões entre gesto, fala, sensação e pensamento, que permaneceram num embate

30 O termo "texto" utilizado aqui não se refere ao texto espetacular, mas a textos dramáticos ou materiais escritos que foram utilizados nas obras em questão.

constante. Em *São Paulo É uma Festa* os instantâneos teatrais se transformaram em catalizadores das partituras criadas durante o processo criativo que eram, por sua vez, ressignificadas quando um contato direto era estabelecido com os espectadores/transeuntes presentes nas imediações do CCBB-SP. Já os dois últimos casos, *Em Lugar Algum* e *Nativo*, se diferenciaram e podem mesmo ser vistos como extremos que se opõem, que são diametralmente opostos. Em *Em Lugar Algum*, o texto adaptado a partir da obra de Sachs agregou novas camadas através do trabalho de campo, mas aqui, mais do que um processo de ressignificação, lidou-se com uma busca de materialização de qualidades expressivas que ultrapassam as informações fornecidas pelo texto, detalhando-as e destilando-as. *Em Lugar Algum* pode ser visto como um caso que se diferencia dos outros três, na medida em que o texto adaptado foi utilizado como matriz privilegiada do processo criativo. Dessa maneira, em sintonia com a abordagem proposta por Ubersfeld, a partir da exploração dos núcleos de teatralidade presentes na obra de Sachs, criou-se espaços de invenção[31].

Já em *Nativo* a exploração de matrizes se deu de maneira diferenciada. Apesar das leituras feitas inicialmente de textos teóricos de Lévi-Strauss, partiu-se não de um texto, mas de uma questão que gerou não somente a necessidade de leituras, mas também a experimentação/invenção de práticas, que envolveu a escritura de textos e também um processo de inversão de matrizes. É nesse sentido que *Nativo* pode ser visto como um exemplo que se situa no extremo oposto em relação a *Em Lugar Algum*. De fato, se nesse último o texto funcionou como matriz privilegiada do processo criativo, em *Nativo* as matrizes geradoras do processo criativo não estavam relacionadas

31 De acordo com a abordagem proposta por Anne Ubersfeld, em *Para Ler o Teatro*, as matrizes textuais da representatividade contêm "buracos" que são preenchidos pelo espetáculo. Do ponto de vista da atuação, no caso de *Em Lugar Algum*, tais buracos podem ser associados sobretudo às informações não veiculadas por Sachs que estão relacionadas, por sua vez, à dimensão do "como". Se tal abordagem pode ser associada a essa obra, a sua eficácia se reduz drasticamente quando relacionada aos outros casos examinados nesta parte, em que se lidou não com uma matriz privilegiada, mas com uma articulação entre diferentes matrizes. Esses casos estariam muito mais em sintonia com o ponto de vista de Hans-Thies Lehmann em *Teatro Pós-Dramático*, para o qual não há qualquer relação necessária, de causa e efeito, entre texto e cena.

com textos já criados, mas com a convergência de vários fatores: a pergunta inicial, assim como os aspectos instauradores do "campo de força" já referido, que envolveram, por sua vez, a exploração simultânea de diferentes níveis de relação com o espaço-tempo, com o espectador, com a luz, com as sonoridades, com a faca, com a carne e com o papel utilizado como passarela. Tal como ocorrido em *São Paulo É uma Festa*, textos foram criados durante o processo criativo e, em ambos os casos, eles funcionaram não como matrizes geradoras, mas como materiais dentre outros que foram articulados durante o processo de criação.

Portanto, diferentes casos configuram o percurso criativo. Há um – *Em Lugar Algum* – em que o texto foi utilizado como matriz privilegiada do processo de criação, que gerou por sua vez os materiais que seriam articulados mais tarde; há três casos – *Silêncio, São Paulo É uma Festa* e *Descartes* – em que diferentes matrizes (espaço-tempo, texto, luz, figurino, sonoridades, objetos e adereços) foram articuladas horizontalmente, sem o estabelecimento de uma hierarquia; e há o caso de *Nativo*, em que as matrizes geradoras se deram através da pergunta inicial e dos aspectos instauradores do campo de força.

A partir dessa breve reflexão, algumas perguntas poderiam ser levantadas: em que medida iniciar o processo criativo com a exploração de certas matrizes determina as especificidades e os limites de seu potencial expressivo? Em outras palavras, em que medida o ponto de onde parto como artista, aquilo que funciona como gatilho ou ignição de meu processo criativo, determina os modos de confecção e expressão de tal processo? Uma das implicações que podem emergir dessa(s) pergunta(s) está relacionada à questão da "vetorização".

Patrice Pavis se refere à vetorização como "um meio ao mesmo tempo metodológico, mnemotécnico e dramatúrgico de estabelecer ramais de signos. Ela consiste em associar e conectar signos que são pegos em ramais no interior dos quais cada signo só tem sentido na dinâmica que o liga aos outros"[32]. Sem descartar essa abordagem, é importante esclarecer dois aspectos importantes antes de descrever a noção de vetorização

32 *A Análise dos Espetáculos*, p. 13.

empregada neste ensaio. Primeiramente, a noção de vetorização aqui envolve, antes de mais nada, os processos de criação do ator e do *performer*, e não os modos de recepção do fenômeno cênico pelo espectador. Já o segundo aspecto, mais complexo, diz respeito ao fato de que as ocorrências expressivas produzidas pelo ator e pelo *performer* nem sempre são geradoras de signos. De fato, tais ocorrências podem gerar emanações sensíveis que escapam a qualquer atividade representativa e interpretativa. Isso posto, pode-se então dizer que o que se entende aqui por vetorização são os modos de produção, agregação e articulação de materiais e ocorrências expressivas por parte do ator e do *performer*.

Dois aspectos são vistos como constitutivos dessa noção de vetorização: a construção de tensões ou conexões e a exploração de fissuras. A construção de tensões ou conexões pode se dar em diferentes âmbitos. Ela pode permear as ações que integram as partituras físicas e vocais, em seu nível microscópico, sensório-motor, assim como pode permear a tessitura de dramaturgias que dão vida a cada fenômeno cênico (dramaturgia do corpo-voz, da luz, do espaço-tempo, do figurino, das sonoridades, dos objetos e adereços etc.), e pode permear ainda a relação com o espectador. É importante acrescentar que o termo "tensão" não implica somente o estabelecimento de oposições mas também de infinitas possibilidades de variações (de ritmo, de intensidade etc.). Já as fissuras estão relacionadas com o espaço de investigação produzido pelo "fazer acontecer" do ator e do *performer*, que é processual e que emerge a cada vez que ele/ela executa as suas ações. Tais fissuras podem envolver, assim, desde o processo de detalhamento de uma ação até a percepção de estímulos transformadores que podem emergir de descobertas e *insights*, de imprevistos, acidentes, erros etc.

Considerando os processos criativos envolvidos na produção das obras examinadas neste segundo capítulo, é possível dizer que diversos modos de vetorização ocorreram, os quais envolveram explorações de tensões e fissuras em diferentes níveis.

Por fim, cabe acrescentar as transformações ocorridas no diálogo artístico estabelecido com a diretora Beth Lopes ao longo dos processos de criação desses trabalhos. De fato, se em

Em Lugar Algum as suas intervenções incidiram de maneira mais determinante sobre a composição da encenação, em *Silêncio*, *Descartes* e *São Paulo É uma Festa*, sem deixar de ter um olhar voltado para esse aspecto, outros surgiram e desse modo as dinâmicas e processualidades produzidas pelos atores passaram a ganhar cada vez mais importância. Já em *Nativo*, um passo ulterior foi dado, na medida em que ela passou a intervir diretamente, a ser parte integrante da ação.

O exercício de escritura feito a partir do resgate de memória das experiências artísticas selecionadas neste capítulo fez emergir ainda um outro aspecto relevante: o reconhecimento de uma relação intrínseca existente entre registro e experiência. Tal aspecto foi percebido por mim somente após ter colocado, lado a lado, alguns de meus "cadernos de ensaio", escritos durante o desenvolvimento dos processos de criação das obras em questão. Ao examinar sincronicamente os registros feitos nesses cadernos, se por um lado reconheci elementos recorrentes, tais como descrições de dificuldades, impressões, sensações, associações, experimentações e descobertas, por outro, a análise dos registros permitiu o reconhecimento de implicações significativas que dizem respeito aos diferentes tipos de experiências artísticas vivenciadas.

Em *Silêncio*, por exemplo, até em função das práticas exploradas nessa ocasião, muitos registros foram feitos através de desenhos, como aqueles de anjos e demônios, escolhidos pessoalmente como material de exploração. Além disso, o trabalho de composição envolveu outros tipos de desenhos, relacionados com aspectos tais como o *rakurs*[33], o desenho do percurso cinético das ações, a relação entre peso, força, equilíbrio, ritmo e intensidade etc. Todos esses desenhos foram utilizados mais tarde como elementos que auxiliaram na composição das ações executadas durante o espetáculo.

Durante o processo criativo de *Em Lugar Algum*, desenhos contribuíram para o processo de composição, mas emergiram da observação direta dos pacientes que participaram da pesquisa de campo. Os desenhos em *São Paulo É uma Festa* não

33 O termo *rakurs* oferece muitos significados, dentre eles "atalho", "saliência" etc. Nesse caso, *rakurs* remete a uma técnica que coloca em evidência parte do desenho criado por um artista.

tinham uma relação com a composição de corporeidades e qualidades expressivas, mas com percursos e dinâmicas de exploração espacial, que envolviam os vários andares do CCBB-SP assim como a área em frente ao prédio dessa instituição. A razão pela qual tais desenhos não estavam relacionados com os aspectos referidos acima se deve ao fato de que a composição de corporeidades e qualidades expressivas emergia e era constantemente redefinida pelo contato direto com os ambientes e com as pessoas que, muitas vezes involuntariamente, cumpriam a função de espectadores. Eis por que tais desenhos são portadores dessa especificidade.

Em *Descartes*, *os* desenhos resgataram a função por eles exercida em *Silêncio*; funcionaram como pistas, rastros, esboços, ou seja, registros de diferentes articulações de elementos expressivos e materiais de atuação, revelando uma variedade de procedimentos de composição. Mas aqui um dado novo emergiu, e alterou a funcionalidade de tais desenhos. Esse dado foi gerado pela opção de utilizar ovos sobre a passarela que delimitava a área de atuação. Na medida em que os ovos eram quebrados em função da execução das partituras de ações, uma situação de instabilidade crescente era produzida: a substância que se espalhava tornava a passarela uma superfície cada vez mais escorregadia, fato que comprometia totalmente o controle sobre a execução de tais ações. E o calçado utilizado intensificava ainda mais a instabilidade de tais ações. Por isso, a função inicial dos desenhos foi modificada com o processo de ensaios: passaram a ser sobretudo pontos de partida, impulsos, "gatilhos expressivos" das ações, uma vez que os modos de execução perderam o seu potencial de controle e passaram a ser condicionados por fatores como instabilidade, desequilíbrio etc., fatores esses que materializaram tensões e contradições trabalhadas.

Em *Nativo*, apesar da presença de observações, associações e descrições de processos de experimentação prática, seu registro foi permeado por elementos específicos. Os desenhos representaram um recurso pouco explorado, quase inexistente, e os que foram produzidos estão relacionados, como em *São Paulo É uma Festa*, sobretudo ao percurso de ocupação espacial. Porém, se em *São Paulo É uma Festa* os desenhos feitos naquela ocasião não tinham como foco a composição de corporeidades

e qualidades expressivas em função das dinâmicas geradas pelo contato direto com os ambientes e com o público, em *Nativo* a ausência desse foco foi consequência de razões distintas. A ausência de foco se deu em função da maneira específica através da qual a corporeidade e as qualidades expressivas foram produzidas. Aqui, a noção de corporeidade está intrinsecamente associada à produção de um campo perceptivo, gerador de um tempo-espaço permeado por forças e intensidades.

Refletindo sobre o modo em que tais registros foram feitos, é possível perceber que se os textos, escritos precedentemente ou durante o processo criativo, funcionaram como materiais de ignição expressiva, os desenhos cumpriram uma função não menos importante; eles podem ser vistos como rastros, pistas, estímulos ou ainda como registros de composição da atuação. O ponto a ser ressaltado relaciona-se ao percurso criativo envolvido na criação das obras referidas nesta parte do ensaio. De fato, se nos processos de criação de *Silêncio* e de *Em Lugar Algum* pode-se reconhecer a exploração de um imaginário permeado por qualidades relacionadas a uma plasticidade dinâmica, em *Descartes* tal plasticidade passou a ser um impulso gerador de qualidades expressivas, mas que foi restrito em função do baixo grau de controle das ações. Já em *São Paulo É uma Festa* e em *Nativo* pode-se perceber uma espécie de mudança, de deslocamento de paradigma criativo. No primeiro caso, tal deslocamento teve como foco não mais a composição plástica, mas a ocupação do espaço e o contato direto com o público; já no segundo caso o foco foi a construção de condições que permitissem a emergência de um campo de forças.

As observações feitas acima podem, assim, ser vistas como evidências de um percurso artístico permeado por diferentes paradigmas criativos ligados à atuação. E a constatação de tal percurso adquire ainda mais relevância na medida em que ele evidencia ao mesmo tempo a exploração de diferentes lógicas da prática[34].

34 A noção de "lógica da prática" foi examinada por Pierre Bourdieu. O sociólogo francês aponta, em *The Logic of Practice*, a especificidade dessa lógica, que se diferencia, por sua vez, da lógica da teoria.

3. O Outro e o Eu:
The Artist Is Present

Neste capítulo, assim como ocorrido no anterior, buscarei descrever-examinar uma experiência vivenciada em primeira pessoa, através da participação em uma performance de Marina Abramović, ocorrida em março de 2010 no Museu de Arte Moderna de Nova York – MOMA.

Tal performance, intitulada *The Artist Is Present*, adquire uma importância específica dentro do percurso criativo de Abramović: "Para mim essa performance resume todas as minhas experiências como artista da performance em um ato único."[1]

A inserção dessa experiência neste estudo se deve não ao fato de Abramović ser uma das pioneiras da *performance art*, mas à consistência de sua obra e de seu percurso como artista.

O formato em que essa performance foi proposta no MOMA reproduz, de certa forma, duas performances anteriores: *Nightsea Crossing* (1981-1987) e *Conjunction* (1983). A estrutura delas é semelhante: uma mesa, cadeiras e o desenvolvimento de

1 Citação de um texto dito por Marina Abramović, extraído da faixa 45 do CD intitulado *Marina Abramović: The Artist Is Present – The Artist's Guide*, o qual acompanha o livro homônimo publicado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York – MOMA, em 2010.

ações através do contato direto estabelecido pelo olhar. Com relação às performances referidas, enquanto da primeira participaram Abramović e Ulay, da segunda fizeram parte, além deles, o lama tibetano Nigawang Scepa Lueyar e um aborígene – Watuma Tarruru Tjungarrayi – proveniente de um deserto da Austrália. *The Artist Is Present* mantém a estrutura composta por uma mesa e cadeiras, assim como o desenvolvimento de uma ação que envolve duas pessoas sentadas que estabelecem um contato direto através do olhar. Mas se por um lado é possível reconhecer uma semelhança estrutural entre *The Artist Is Present* e as performances mencionadas, por outro alguns fatores relacionados à performance ocorrida no MOMA em 2010 alteram radicalmente as implicações associadas às ocorridas anteriormente. Além de *The Artist Is Present* acontecer em um contexto espacial específico – o Donald B. and Catherine C. Marron Atrium –, a performance envolveu qualquer voluntário que desejasse tomar parte dessa experiência. Desse modo, uma das especificidades de *The Artist Is Present* em relação à *Nightsea Crossing* e *Conjunction* está relacionada ao fato de Abramović desconhecer quem participaria da performance. Outras distinções podem ainda ser reconhecidas. Além do formato da mesa utilizada em cada caso – as imagens relativas a *Nightsea Crossing* revelam a utilização de uma mesa retangular; já as de *Conjunction* mostram uma mesa redonda, ao passo que em *The Artist Is Present* a mesa utilizada tem o formato quadrado –, o espaço do MOMA em que a performance ocorreu, assim como a iluminação escolhida, exerceram um papel determinante.

O Marron Atrium é localizado no primeiro andar do MOMA. A mesa e as cadeiras foram posicionadas no centro do átrio. Quatro torres que emanavam intensamente uma luz branca delimitavam o espaço. No horário de abertura do museu, Abramović já estava sentada em uma das cadeiras, e lá permaneceria, sem pausa, até o seu fechamento, isso por várias semanas.

Quando entrei no átrio, me deparei com uma situação que me causou um impacto imediato, e gerou muitas impressões e sensações ambíguas. Da maneira como se encontrava, esse espaço enorme em suas dimensões e praticamente vazio,

ocupado somente por uma mesa e duas cadeiras, invadido por luzes brancas, frias e utilizado como espaço de passagem que dava acesso a outras exposições, assim como à livraria, havia se tornado absolutamente dispersivo. Centenas de pessoas circulavam livremente, conversando, pedindo informações, fazendo comentários em voz alta; muitas delas observavam com curiosidade aquela situação estranha em que vemos uma mulher vestida com um vestido longo azul, sentada de frente para outra pessoa, ambas se olhando, em silêncio, por um tempo imprevisível.

Apesar de perceber a intensidade que emergia do contato entre Abramović e a pessoa sentada à sua frente, a quantidade de estímulos que aconteciam ao redor comprometia seriamente a qualidade de recepção da performance que estava ocorrendo, a poucos passos. Tal percepção se transformou somente quando participei dessa performance.

Poucos instantes antes de entrar, fui ali instruído a não falar; o contato com ela deveria ser somente visual. Entro caminhando no espaço e sento na cadeira em frente a Abramović. Como já mencionado, há uma mesa entre nós. Eu a observo, ela está com o rosto direcionado para baixo, como se estivesse se recompondo ou se preparando para o estabelecimento do contato comigo. Ela ergue o rosto e estabelecemos contato através do olhar. A descrição e a análise a partir desse momento torna-se, uma vez mais, complexa, sobretudo em função da simultaneidade de percepções, sensações, visualizações e associações que emergem nesse momento. Embora permanecendo a certa distância, há muitas pessoas em volta, observando, comentando, tirando fotos. Quatro câmeras, fixadas nos quatro lados do espaço, ficam permanentemente ligadas. A luz branca das torres incide sobre o espaço tornando-o ainda mais claro e dispersivo.

Ao estabelecer contato visual com Abramović, a simultaneidade mencionada emergiu de forma potente. Conhecia seu percurso e já havia visto vários vídeos de suas performances. Mas a admiração, nesse momento, é entrelaçada com sensações ambíguas provocadas pelas percepções que tive durante a observação que precedeu à minha participação nessa performance. A dispersão provocada pelas condições existentes

ali provocam um choque que se contrapõe ao contato direto com Abramović. A sua imagem real, viva, é sobreposta dinamicamente por imagens de suas performances, dela e de Ulay, e os sons produzidos naquele ambiente, naquele momento, eram, por sua vez, entrelaçados em minha memória com falas ditas por ela em entrevistas assim como pelas sonoridades produzidas em alguns de seus trabalhos. Talvez somente uma operação de montagem-colagem possa resgatar a simultaneidade que permeou esse momento. Escrever sobre essa experiência se revela como uma tarefa ainda mais árdua que as descrições anteriores; é como tentar capturar um furacão com um cata-vento.

O olhar de Abramović não é investigativo, nem questionador. Nesse primeiro momento é um olhar acolhedor, que reage aos estímulos gerados pelo contato direto. Algo, então, gradualmente é processado.

Percebo, lentamente, a progressiva relativização das percepções que havia tido ao observar essa performance como espectador. Percebo, assim, aos poucos, que o olhar pode ser extremamente enganador.

O contato com os seus olhos gera, com o passar do tempo, uma espécie de afunilamento do espaço e uma diluição do tempo cronológico. Seus olhos já não são mais seus olhos, são caminhos, portais que permitem o acesso não mais a imagens ou falas, mas a qualidades. Ao mesmo tempo, as sonoridades produzidas pelo ambiente vão se tornando cada vez mais distantes, até se transformarem em uma frequência quase contínua.

Há uma imersão mais e mais profunda em um fluxo muito diferente daquele inicial. Não o "fluxo-turbilhão". Não *um* fluxo, mas diferentes fluxos, que podem gerar ou não um percurso. Percebo-me em um "fluxo-exploração", como se esse contato me guiasse por caminhos desconhecidos e imprevisíveis, onde cada micromovimento é percebido e absorvido pelo outro. As quase imperceptíveis mudanças de inclinação da coluna, as quase imperceptíveis mudanças de eixo da cabeça, são aqui bifurcações, atalhos que abrem possibilidades. Percebo-me assim em um "fluxo-navegação" que, apesar de uma aparente estabilidade, pode ser interrompido a qualquer momento, e que é permeado por diferentes intensidades de olhar, do extremo olhar exterior que colhe cada estímulo e se transforma a partir

disso, ao extremo olhar interior que funciona como uma isca para outras inesperadas realidades. Percebo-me, então, em um "fluxo-expansão", gerado por esse circuito, que alarga o horizonte perceptivo e que, através do contato direto, dissolve as fronteiras entre o Eu e o Outro.

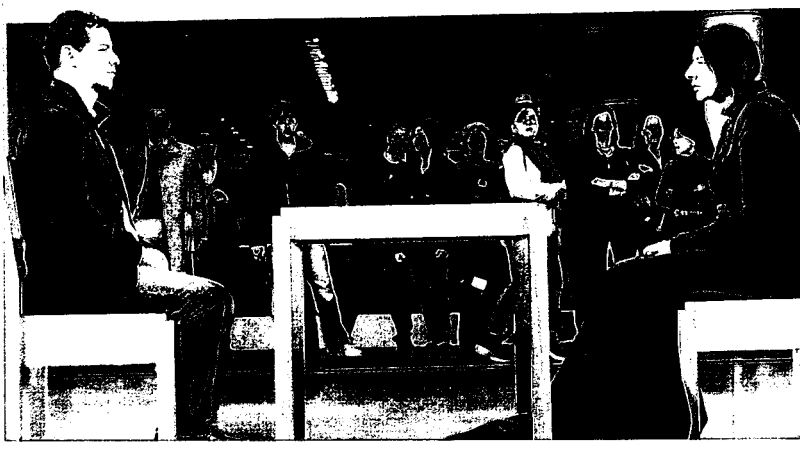
Percebo-me nesse território criado pelo entrelaçamento desses fluxos, não sei exatamente onde termino e onde começa o Outro, que é permeado por forças não controláveis intelectualmente que me carregam para um lugar no qual os sentidos emergem de diferentes lógicas, não explicáveis, não traduzíveis em fórmulas ou modelos.

Os fluxos que formam esse território são permeados, por sua vez, por oscilações. Mas tais oscilações, ao invés de fazer com que o processo retorne ao ponto zero, abrem espaço para novos percursos. Essas oscilações não levam à circularidade do eterno retorno, mas a labirintos de espirais. Em alguns momentos, me percebo em um lugar no qual todos os estímulos gerados pelo ambiente e pelo contato direto com Abramović parecem convergir para um amálgama, em que os seus materiais constitutivos não podem ser dissociados. Em outros momentos, me percebo em um lugar em que já não há cadeiras, mesa, átrio, museu, pessoas ou cidade de Nova York, somente intensidades, experiência profunda, concentrada, vida em estado sólido.

Percebo, novamente, que estou sentado na cadeira. Mas agora é como se as fronteiras tivessem se diluído também nesse caso. Percebo uma fusão, como se estivesse completamente enterrado nela, como se fosse "corpo-cadeira". Percebo que poderia ficar ali indefinidamente e, ao ter essa percepção, percebo que concluí a experiência.

Levanto da cadeira como se lidasse com um obstáculo quase impossível de ser superado. Não tenho a menor ideia de quanto tempo se passou. Mesmo depois, quando me informam, percebo que não importa absolutamente sabê-lo.

Dentre as percepções que emergiram após a participação dessa performance, cabe ressaltar aqui ao menos duas. A primeira, mencionada brevemente acima, está relacionada ao poder enganador da visão; e a segunda, com um fluxo não mencionado que, de certa forma, envolve aqueles apontados acima.



The Artist Is Present, *performance de Marina Abramović. Foto: Rebecca Lopes.*

De fato, tendo participado de *The Artist Is Present*, constatei que a minha percepção inicial dessa performance como observador-espectador não havia absolutamente colhido o seu potencial enquanto geradora de experiência. Tive uma percepção genérica e, nesse sentido, me deixei cair na armadilha criada pelas próprias condições em que a performance foi proposta. Desse modo, a opção por tais condições revela, dentre outras implicações, uma, ao meu ver, fundamental: a visão, sentido mais cultivado e privilegiado nos dias de hoje, no caso das artes performativas, não necessariamente funciona como veículo de experiências, não garante a vivência de experiências, não necessariamente as captura. Não se trata aqui de enfatizar simplesmente a correlação entre o ver e o saber ou entre o ver e o não saber, aspecto esse examinado exaustivamente pela fenomenologia, sobretudo francesa. Aqui, tal aspecto está relacionado com a distância existente entre visão e participação direta, considerados aqui como fatores constitutivos da experiência. No caso, essa distância se revelou como um abismo intransponível.

A segunda percepção a ser ressaltada emerge da primeira colocada acima. Após a participação em *The Artist Is Present*,

percebo que a questão do deslocamento dos próprios pressupostos, do próprio horizonte perceptivo, das próprias hipóteses e certezas está contida no percurso descrito nesta seção, que envolve diferentes noções de fluxo. Tais noções podem ser vistas como componentes de um fluxo mais abrangente, o fluxo-deslocamento.

Esse fluxo, por sua vez, pode ser visto como mais um aspecto que emergiu da busca pelo exercício de alteridade. Tal exercício se tornou possível não através da observação-afetação de registros audiovisuais. A ampliação e o aprofundamento da experiência envolveu o trabalho com a memória, vista como instância inscrita no corpo: a memória aqui não foi fisgada por um bisturi, mas pelo esforço de se manter, intrinsecamente, em um presente contínuo: *the artist is present* (o artista é/está presente).

4. O Ator e o *Performer*: Tensões, Vazios, Zonas de Imbricação

Brook estabeleceu uma diferença entre o "ator", que habita completamente uma personagem imaginária, mergulhando sua personalidade em um ato de identificação e autotransformação, e o "performer", uma [Edith] Piaf ou [Judy] Garland, que se impregna totalmente somente quando a sua individualidade floresce sob o foco de atenção do público. Brook estimulou os membros do Centro para que amalgamassem as duas vertentes descritas acima no habilidoso contador de histórias, que preserva a capacidade de transformação e empatia psicofísica do ator e, ao mesmo tempo, se livra das armadilhas geradas pela personificação naturalista, celebrando sua própria individualidade.[1]

Aqui, a referência feita por David Williams ao trabalho do contador de histórias em Peter Brook não será considerada[2]. Tal passagem será examinada, no entanto, como um ponto de partida da análise presente nessa parte do livro, em função dos pressupostos e aspectos nela catalisados, que envolvem, por sua vez, uma tentativa de distinguir o trabalho do ator do trabalho do *performer*.

1 D. Williams, Theatre of Innocence and of Experience, em D. Williams (ed.), *Peter Brook and The Mahabharata: Critical Perspectives*, p. 23.

2 Ver a respeito Rede e Tensões: Contador de História no Teatro de Peter Brook, em M. Bonfitto, em *A Cinética do Invisível*, p. 169-197.

De fato, Williams, nessa citação, estabelece uma oposição entre o "ator", que "habita completamente uma personagem imaginária, mergulhando sua personalidade em um ato de identificação e autotransformação", e o "*performer*", que "se impregna totalmente somente quando a sua individualidade floresce sob o foco de atenção do público". Tal oposição, reconhecida por Williams, adquire relevância na medida em que esse ponto de vista não representa absolutamente um exemplo isolado. Mesmo considerando as especificidades presentes em cada caso, essa oposição foi manifestada de maneira recorrente nas últimas décadas por artistas e estudiosos. Patrice Pavis, por exemplo, define o *performer* como "aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público", enquanto o ator "representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro"[3]. O diretor Jerzy Grotowski, mesmo atribuindo qualidades e associações específicas à sua noção de *performer*, tais como aquelas de "guerreiro" ou "homem de ação", que são, por sua vez, profundamente determinadas por um olhar antropológico, ele também, em sintonia com Pavis, afirma que o *performer* "não é alguém que representa um outro"[4].

Refletindo hoje, como artista e pesquisador que transita entre diferentes territórios expressivos, reconheço nesses posicionamentos e definições uma simplificação e uma arbitrariedade que devem ser problematizadas: o trabalho do ator envolve necessariamente, e somente, o "habitar completamente uma personagem"? A qual tipo de personagem se está fazendo referência aqui? O trabalho do *performer* emerge necessariamente, e somente, do "florescimento de sua individualidade diante do público"? Qual é a noção de individualidade referida nesse caso?

Quando, na introdução deste livro reconheço no trabalho do ator e do *performer* a existência de um deslocamento de um "Eu" em direção a um "Outro" pretendo, já naquela passagem, problematizar tal deslocamento. Nesse sentido, as perguntas feitas acima não têm um caráter retórico; elas pretendem abrir espaço para a consideração de noções vigentes no debate contemporâneo, tais como "actante", "desterritorização do sujeito", "hecceidade" e "agenciamento", dentre muitas outras que

3 *Dicionário de Teatro*, p. 284-285.

4 Em R. Schechner; L. Wolford (eds.), *The Grotowski Sourcebook*, p. 376.

parecem passar às vezes desapercebidas quando os processos criativos do ator e do *performer* são colocados em causa. Dentre as implicações que emergem das noções apontadas, cabe ressaltar a relativização do próprio sujeito, visto como fabricação sociopolítico-cultural e que remete a uma constante articulação e rearticulação de processos perceptivos, vistos em sua processualidade. Sendo assim, a própria relação entre criador – no caso o ator e/ou o *performer* – e processo de criação deve ser igualmente problematizada, uma vez que a partir desse ponto de vista não é possível pensar tal relação simplesmente como aquela em que um "Eu" dá vida a um "Outro", ou como aquela em que um "Eu" simplesmente se afirma como "Eu". Qualquer processo criativo consistente, ao envolver um processo de agenciamento e, desse modo, uma catalisação de fluxos e intensidades, provoca necessariamente um deslocamento perceptivo. Sendo assim, como continuar a aceitar a dicotomia implícita nas definições de ator e *performer*? Em outras palavras, como continuar, ainda hoje, a considerar o contraste entre o trabalho do ator e do *performer* tendo como base a dicotomia "eu-outro", que simplifica drasticamente as tensões constantes existentes – e reconhecidas – entre identidade e alteridade?

O descarte da dicotomia em questão não pretende, no entanto, cancelar a percepção das possíveis especificidades existentes entre o trabalho desenvolvido pelo ator e pelo *performer*. Esse descarte pretende, sim, abrir espaço para a construção de elaborações que levem em consideração a complexidade envolvida nesse caso, que implica o reconhecimento de tensões, vazios e zonas de imbricação entre os territórios explorados por esses profissionais[5]. Assim, em contraste com a oposição eu-outro, proponho o reconhecimento de ambivalências que podem permear, em diferentes níveis, esses campos do "saber-fazer". Sendo assim, tais ambivalências devem ser vistas não como oposições, mas como *continuums* que encerram incontáveis possibilidades de manifestação[6].

5 Nesse sentido, o chamado "teatro performativo", tal como denominado por Josette Féral, pode ser visto como exemplo de um território composto por várias zonas de imbricação entre o trabalho do ator e do *performer*.

6 A elaboração proposta aqui pode ser considerada como um desdobramento de elaborações já existentes, tais como a desenvolvida por Michael Kirby, que envolve o *continuum* "non acting-acting" (não atuação-atuação). O

O ESPAÇO "ENTRE": TRÊS AMBIVALÊNCIAS

Independentemente dos modos expressivos explorados e das realidades evocadas nas performances selecionadas neste ensaio, em todos os casos, ao observar os respectivos registros audiovisuais, me deparei com processos que envolviam a execução de ações que não emergem de uma operação ficcional explícita. Uma atitude parece permear tais processos, uma abertura em direção à percepção de diversas realidades, de "mundos possíveis", e simultaneamente uma recusa, um desejo de não permitir que as próprias ações sejam vistas como representação, ou como agentes explícitos de ficcionalização. Tal atitude pôde ser percebida e vivenciada de maneira consistente quando da minha participação em *The Artist Is Present*, e mais tarde foi desdobrada e transformada em *Nativo*. Contudo, mesmo nas experiências referidas anteriormente essa atitude não estava ausente, mas parece ter emergido de diferentes modos e em diferentes níveis.

A percepção da atitude mencionada me levou a reconhecer a exploração de modos e qualidades expressivas não descritivas, não explicativas, que não se valem de códigos já existentes. Chamou a minha atenção o fato de que a exploração de tais modos e qualidades expressivas parece revelar a utilização de uma intencionalidade que não é a intencionalidade normalmente colocada em prática em nosso cotidiano, gerada por objetivos pré-estabelecidos, por *a prioris*, mas envolve um outro tipo de intencionalidade, ou mesmo outros tipos de intencionalidade. Ao lidar com as percepções mencionadas, de exploração de intencionalidades específicas, algumas possibilidades de articulação entre elas foi ganhando gradualmente consistência. Tal fato me levou a reconhecer que os processos envolvidos na criação das obras examinadas parecem ter sido permeados, em diferentes níveis, por lógicas que não se baseiam em princípios como unidade interna, coerência e reprodutibilidade.

Sendo assim, tal percurso me levou a construir uma hipótese segundo a qual é possível reconhecer, essas obras citadas,

desdobramento, ainda em fase de elaboração, se dá na medida em que, enquanto Kirby reconhece um *continuum* composto de categorias que vão da "atuação não matrizada" até a "atuação complexa", os *continuums* propostos neste ensaio podem permear diferentes tipos de atuação, simultaneamente.

ao menos três ambivalências: entre representação e presentação; entre diferentes tipos de intencionalidade e entre duas instâncias denominadas aqui como "significado" e "sentido".

Primeira Ambivalência: Representação e Presentação

A noção de representação é altamente complexa e envolve diferentes áreas do conhecimento, como filosofia, ciências cognitivas, matemática, semiótica etc. Nesse caso serão apontados somente alguns aspectos específicos ligados a esse tema e suas implicações, que podem contribuir para o desenvolvimento da reflexão proposta neste ensaio.

A abordagem desenvolvida aqui tem como foco central a conexão existente entre representação e referencialidade. Tal conexão foi examinada por inúmeros pensadores, dentre eles Aristóteles, que ao considerar o instinto de representação como um dos fatores que diferencia os homens dos outros animais, abriu possibilidades de desdobramento em suas investigações que o levaram a refletir, por sua vez, sobre a mimese e sobre o signo. Na *Poética*, ele concebe a noção de mimese não como simples reprodução do que se vê, mas como mediação simbólica, como recriação e, dessa maneira, Aristóteles não somente admite a possibilidade de conexão entre representação e referencialidade como abre espaço também para o reconhecimento da existência de diferentes graus de referencialidade[7].

O reconhecimento de tais possibilidades se desdobrou ao longo dos séculos e se manifestou de diferentes maneiras através de elaborações feitas por vários pensadores. As categorizações básicas de signos elaboradas por Charles S. Peirce, por exemplo – ícone, índice e símbolo –, podem ser vistas como uma evidência nesse sentido[8]. Porém, mais do que buscar oferecer

7 Aristóteles, ao mesmo tempo, opera uma transformação fundamental para o teatro e para o ator, na medida em que, ao se referir ao último, substitui o termo *hypocrites* (que remete ao fingir, a um fazer crer enganoso) por *prattontes* (que sugere a execução de ações reais), fazendo com que as conotações negativas associadas à mimese conferidas anteriormente por Platão se transformem em conotações positivas. Dentre outras referências, ver M. Puchner, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama*.

8 Ver C.S. Peirce, *Semiótica*.

um panorama de referências que examinaram direta ou indiretamente a conexão entre representação e referencialidade, cabe aqui aprofundar a reflexão a partir de elaborações específicas, que podem esclarecer e justificar de maneira funcional os desdobramentos do discurso proposto nesse ensaio.

Referencialidade e imitação

Uma das implicações relevantes, que emergem do reconhecimento da existência de graus de referencialidade, é que tal reconhecimento pode ampliar a noção de imitação. Sobretudo em função do nosso tema central, serão utilizadas noções de imitação que explicitem uma relação de proximidade com as práticas de atuação.

Manmohan Gosh, na introdução de sua versão inglesa de *Natyasāstra*[9], observa que as práticas de imitação na estética hindu se dão através de uma polaridade cujos extremos são denominados "realismo" e "convenção". No entanto, tal polaridade, ao invés de ser explorada no sentido de enfatizar uma oposição, revela o espaço existente entre esses extremos, gerando manifestações expressivas que envolvem diferentes graus de tensão e de hibridismo. Portanto, pode-se constatar, de acordo com Gosh, a emergência no desenvolvimento de práticas de imitação, de manifestações expressivas caracterizadas por variados níveis de referencialidade. De maneira semelhante, a noção de imitação (*monomane*) descrita por Motokiyo Zeami[10] em sua obra *Kadensho* vai muito além da ilustração do visível. Percebe-se claramente, a partir das elaborações feitas por ele, uma abordagem em que a noção de imitação é vista como processo, processo esse permeado por cinco princípios: de imitação, de veracidade, de identificação, de essencialização e de limitação. De acordo com o princípio de imitação, o ator deve estudar o material com grande cuidado, observando-o e recolhendo informações; o princípio de

9 A obra intitulada *Nāṭyasāstra* é um tratado indiano antigo sobre as artes performativas: dança, teatro e música. A data de sua escritura é incerta, mas a sua autoria é atribuída a um sábio de nome Bharata Muni. Ver M. Gosh, *The Nāṭyasāstra*.

10 Ator, diretor, teórico japonês e monge zen (1363-1443). Juntamente com seu pai, Kannami, elaborou as bases do teatro nô.

veracidade implica a exclusão de todos os elementos falsos, aparentes, uma vez que a captação da elegância, por exemplo, é o resultado de uma imitação verídica de algo elegante, e não de um esforço direcionado simplesmente para a demonstração de tal elegância. Esses dois princípios se referem ao nível "material a ser imitado". Nesse nível constitutivo do processo de imitação, deve-se buscar o conhecimento de todos os aspectos que compõem o material, sem contudo buscar reproduzir as suas qualidades expressivas. O terceiro princípio – de identificação – corresponde ao ponto de passagem entre o nível "material a ser imitado" e o nível correspondente à "configuração da imitação". Nesse ponto, Zeami se refere à dissolução do dualismo entre sujeito e material, observador e observado; ocorre aqui uma fusão entre ator e material, em que o primeiro participa da realidade do segundo, vivendo-o. Somente após experienciar essa passagem é que o ator pode se distanciar do material, a fim de poder dar início ao próximo estágio, regido pelo princípio de essencialização. Aqui é esperado que o ator colha tudo aquilo que diferencia o material que está trabalhando de todas as outras coisas, ou seja, que ele colha e absorva todos os aspectos que o tornam específico. Ao explorar, por fim, o princípio de limitação o ator deve estar atento às próprias escolhas, assim como aos possíveis excessos que podem ocorrer no processo de imitação. Dentre os múltiplos aspectos relevantes apontados por Zeami cabe ressaltar a inter-relação entre *monomane* e *yugen*. O *yugen* está relacionado com a emergência de ocorrências expressivas extremamente sutis, que muitas vezes não são vistas, mas são percebidas[11]. O *yugen* permeia todos os princípios descritos acima, e tal fato adquire uma importância particular, na medida em que inclui no processo de imitação aspectos sensíveis que estão além do visível e na medida em que revela um exercício profundo de alteridade, em que o Eu e o Outro se interpenetram e se transformam mutuamente.

A exploração da imitação como processo e como território de alteridade pode ser reconhecida também no trabalho de muitos outros artistas, não somente orientais. Dentre eles cabe

11 A inter-relação entre *monomane* e *yugen* foi examinada por muitos pesquisadores, dentre eles Shelley Fenno Quinn, em *Developing Zeami*.

ressaltar o francês Jacques Lecoq[12]. De fato, preservadas as diferenças culturais e históricas existentes entre Lecoq e Zeami, e as inúmeras implicações que emergem dessas diferenças, para Lecoq, nos cursos desenvolvidos em sua escola, em Paris, que continua a funcionar mesmo após o seu falecimento em 1999, a observação do mundo e a sua imitação em muitos níveis – trabalhada a partir de inúmeros procedimentos – envolve uma captação sensível que vai além do que é imediatamente aparente. Em termos filosóficos, por exemplo, se em Zeami a busca pela captação dos aspectos sensíveis que não são vistos *a priori* está relacionada aos pressupostos do zen-budismo, em Lecoq tal busca está associada à influência exercida sobre ele do pensamento do filósofo Henri Bergson e do antropólogo Marcel Jousse. Influenciado pelo primeiro, Lecoq buscou desenvolver na prática as potencialidades da intuição e da inteligência, essa última vista enquanto instância que emerge antes de tudo da relação material com as coisas[13]. De Jousse, ele extraiu princípios baseados nas observações feitas em um de seus escritos, *Anthropologie du geste*, dentre elas o reconhecimento da diferença entre "mimetismo" e "mimismo", em que o primeiro remete à reprodução da forma, e o segundo ao mimetismo do sentido, das dinâmicas internas que envolvem a produção de sentido.

A observação da natureza, que envolve o mundo animal e não animal, passa na abordagem de Lecoq por um processo de transformação e destilação, que envolve um percurso que parte da distinção apontada acima entre "mimetismo" e "mimismo", e envolve a exploração de diferentes procedimentos, tais como o método das transferências[14]. Outros procedimentos que podem

12 Ator, mímico, pesquisador e professor de teatro (1921-1999). Ficou conhecido através do desenvolvimento, em sua escola de teatro localizada em Paris, de uma abordagem específica sobre a atuação.

13 Cf. H. Bergson, *O Pensamento e o Movente*.

14 O método das transferências consiste em apoiar-se nas dinâmicas dos elementos da natureza para melhor colocar em jogo o ser humano, a fim de alcançar um nível de transposição teatral que não seja realista. Há duas possibilidades de transposição: a primeira consiste em humanizar o elemento, seja ele um animal, um objeto, uma cor etc.; e a segunda, ao contrário, consiste em adicionar traços de determinado elemento ao ser humano. Tais informações foram extraídas de diversas fontes, tais como J. Lecoq, *Theatre of Movement and Gesture*; e a dissertação de C. M. Sachs, *A Metodologia de Jacques Lecoq: Estudo Conceitual*.

ser ressaltados são o estudo das leis do movimento[15], e a prática de diferentes tipos de improvisação. Todos eles convergem de certa forma para um mesmo objetivo: a desconstrução da imitação enquanto reprodução da aparência física das pessoas e das coisas[16].

Outros artistas que abordam a imitação como processo imbuído pelo exercício de alteridade assim como outras referências teóricas poderiam ter sido consideradas, mas por razões de economia do discurso e de foco conceitual, optou-se pelo recorte aqui exposto que ressalta que os processos de imitação, ao levarem à desconstrução de ambos, sujeito e material, geram por sua vez implicações associadas à questão da referencialidade[17]. De fato, ao buscar materializar e captar aspectos sensíveis, muitas vezes não visíveis, dos materiais trabalhados, o ator deve desconstruir e ampliar os próprios padrões perceptivos, e ao experienciar tal processo ele pode produzir ocorrências expressivas portadoras não de uma referencialidade absoluta, mas de diferentes graus de referencialidade. Desse modo, a produção de tais ocorrências pode revelar o reconhecimento de um espaço existente entre dois polos: o da referencialidade e o da autorreferencialidade.

Várias são as implicações que emergem desse reconhecimento. A primeira delas revela um aparente paradoxo: ocorrências expressivas produzidas pelo ator, permeadas de autorreferencialidade, podem ser o resultado da desconstrução de processos de imitação. Muitos exemplos podem ser dados nesse sentido a partir das experiências artísticas pessoais examinadas no segundo capítulo. Durante o processo criativo de *Silêncio*, quando da exploração do exercício denominado "Anjos e Demônios", já referido, a reprodução minuciosa dos detalhes presentes nas imagens escolhidas deu espaço gradualmente para a captação de atmosferas e de aspectos mais perceptíveis do que visíveis. O material produzido nesse processo foi então desconstruído

15 Neutralidade/economia; ponto fixo; equilíbrio/desequilíbrio; compensação; alternância; tomada de impulso; ritmo; expansão/redução.

16 Sobre a complexidade da noção de "mimese" e suas implicações culturais ver G. Gebauer; C. Wulf, *Mimese na Cultura*; e K. Walton, *Mimesis as Make-believe*.

17 Sobre a relação entre mimese e alteridade, ver M. Taussig, *Mimesis and Alterity*.

e reutilizado em diferentes momentos do espetáculo. Desse modo, o sentido produzido pela exploração das imagens, fortemente autorreferenciais, se transformou em uma das camadas que foi rearticulada mais tarde com outros materiais. No caso de *Em Lugar Algum*, a observação dos pacientes que sofriam de Mal de Parkinson gerou um complexo processo de imitação, sobretudo em função do fato de se tratar de organismos vivos, processuais, que mesmo em estado de catatonia não se petrificam em termos sensíveis. Sendo assim, a autorreferencialidade produzida foi mais sutil se comparada àquela gerada em *Silêncio*. De fato, se em *Silêncio* a autorreferencialidade produzida pelas ações físicas era, de certa forma, equilibrada pela referencialidade do texto de Handke, no caso de *Em Lugar Algum* a produção de autorreferencialidade se deu através de ocorrências expressivas que eram reconduzidas ao universo subjetivo da personagem Rolando P. Já em *Nativo* ocorreu um processo que se diferenciou dos dois trabalhos acima referidos: a relação com a faca, por exemplo, além de contribuir para a produção do que denominamos como campo de força, gerou também uma experiência caracterizada pela dissolução de fronteiras entre atuante e material. Tal fato revelou aspectos específicos, dentre eles a produção de qualidades ou ocorrências expressivas que não remetiam à faca em sua dimensão funcional, mas às emanações sensíveis associadas à sua materialidade. O ponto de partida, no caso, envolveu procedimentos análogos àqueles explorados em *Silêncio* e *Em Lugar Algum*; os três se serviram da observação de materiais em vários níveis, mas o resultado produzido em *Nativo* se diferenciou radicalmente. A autorreferencialidade, que foi fortalecida pela dissolução quase total da narrativa, permitiu que as ações executadas funcionassem, de maneira mais palpável, como fontes de emanações sensíveis. Portanto, os três casos mencionados envolveram processos de imitação que geraram qualidades expressivas permeadas por diferentes níveis de autorreferencialidade: mais sutil no caso de *Em Lugar Algum*, mais equilibrada em *Silêncio* e preponderante em *Nativo*. No que diz respeito a *São Paulo É uma Festa* e *Descartes*, enquanto o primeiro pode ser associado a *Em Lugar Algum*, uma vez que a autorreferencialidade remetia ao universo de seres ficcionais específicos, *Descartes* pode ser associado a

Silêncio, na medida em que a autorreferencialidade das ações também era de certa forma mantida em equilíbrio instável com a referencialidade presente no texto de Descartes adaptado por mim e por Bonassi.

Um impasse

A associação entre referencialidade e imitação e seus desdobramentos podem se justificar, ainda, na medida em que a reprodução de códigos socioculturais permeia o trabalho do ator e também aquele do *performer*. Richard Schechner, por exemplo, reconhece o que chamou de *restored behaviour* (comportamento restaurado) como um aspecto fundamental do trabalho de ambos, ator e *performer*, e ao fazer tal operação, reconhece ao mesmo tempo a importância da função exercida pelos códigos socioculturais no trabalho desenvolvido por eles[18].

Contudo, a associação entre referencialidade e imitação pode apresentar algumas complicações e revelar os próprios limites, sobretudo quando se lida com a questão da autorreferencialidade. Na reflexão acima, demonstrou-se que qualidades expressivas permeadas por diferentes graus de autorreferencialidade podem emergir da exploração de processos de imitação, da desconstrução de tais processos. De qualquer forma, tal demonstração não deve ser vista como uma afirmação de que a autorreferencialidade pode emergir, no trabalho do ator e do *performer*, somente da desconstrução de processos de imitação. Incontáveis processos podem ser geradores de autorreferencialidade nesse campo, tais como aqueles que envolveram a exploração da *alea* feita nos anos de 1960 por John Cage e Merce Cunningham[19], ou as associações livres exploradas pelas vanguardas históricas no início do século XX, dentre outros. Se por um lado a associação entre referencialidade e imitação evidencia a conexão entre autorreferencialidade e desconstrução nos processos de imitação[20], por outro, tal associação pode

18 Ver R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, p. 28-29, 34-36.

19 *Alea* remete, neste caso, a processos aparentemente aleatórios que não seguem qualquer regra estabelecida a priori, buscando explorar os estímulos que emergem a cada momento no desenvolvimento do processo criativo.

20 Outras implicações relacionadas com a conexão entre autorreferencialidade e desconstrução dos processos de imitação serão examinadas mais adiante.

revelar seus limites em muitos casos, e as obras examinadas neste estudo podem demonstrá-lo.

No que diz respeito àquelas vivenciadas em primeira pessoa, a desconstrução de processos de imitação foi geradora de autorreferencialidade, como já observado. Mas, ao mesmo tempo, qualidades expressivas permeadas de autorreferencialidade emergiram de outros processos: de intervenções no material feitas a partir da exploração de intuições, de *insights* gerados pelo fazer, assim como de necessidades ligadas à composição em vários níveis (das partituras, das dramaturgias etc.).

Com relação às obras examinadas no primeiro capítulo, é perceptível a produção de qualidades expressivas permeadas por diferentes graus de referencialidade, desde a referencialidade impregnada de iconicidade, até a autorreferencialidade absoluta. Em *Two Undiscovered Amerindians Visit*, a referencialidade é produzida antes de tudo pela situação proposta por Fusco e Gómez-Peña, situação essa percebida em dois níveis: no primeiro, percebe-se dois sobreviventes de uma cultura desconhecida que foram descobertos e estão sendo expostos ao público; e no segundo percebe-se dois *performers* americanos de origem latina que se fazem passar por representantes de uma outra cultura. Além disso, a referencialidade é produzida pelas ações cotidianas executadas pelos *performers*. Apesar do estranhamento gerado pelo hibridismo presente nos figurinos e adereços, eles reproduzem, em muitos momentos, códigos socioculturais familiares, ao menos para a maior parte dos habitantes das Américas e Europa. Já em outros, a autorreferencialidade parece ter prevalecido durante a execução da performance, sobretudo nos momentos em que eles utilizaram uma língua inventada, ou mesmo nos momentos de execução de cantos e danças.

Em *Seedbed* a existência de uma situação, ainda que inusual, parece inicialmente reduzir as possibilidades de produção de autorreferencialidade. De fato, o ato de se masturbar e de verbalizar as próprias fantasias é permeado por uma forte referencialidade. Contudo, o desdobramento desses atos produziram fluxos e estados próximos ao transe, e tais manifestações foram portadoras de autorreferencialidade. Já em *Lips of Thomas*, em *I Like America and America Likes Me* e em *Turtle*

Dreams o grau de autorreferencialidade é extremamente acentuado, em função, antes de mais nada, da ausência de situações reconhecíveis e de certos aspectos narrativos[21].

Nos dois primeiros casos pode-se, ao isolar algumas ações – tais como beber, tomar mel, fumar, se chicotear –, reconhecer a emergência de referencialidade, mas ela é imediatamente comprometida em função seja da duração extremamente dilatada explorada na execução de tais ações, seja da produção de qualidades expressivas produzidas por Abramović e Beuys. Já no caso de Monk e seu grupo não é possível nem mesmo reconhecer "ilhas referenciais"; também aqui a autorreferencialidade foi gerada por qualidades expressivas produzidas pelos *performers*. Desse modo, um impasse se evidencia, sobretudo nesses três últimos casos, em que a autorreferencialidade prevalece de forma acentuada ou mesmo absoluta, como em *Turtle Dreams*. Esse impasse diz respeito exatamente à produção das qualidades expressivas mencionadas acima. Sendo permeadas por uma forte autorreferencialidade, tais qualidades surgem muitas vezes como processualidades que estão em constante transformação[22]. Uma das implicações que emergem aqui é a impossibilidade de se reconhecer tais manifestações como signos[23]. Ao invés desse termo, outros seriam mais adequados nesses casos, como fluxo e/ou intensidade[24].

21 Tal ausência refere-se aqui a dois níveis específicos constitutivos da narrativa que são aqueles da história e da trama. De fato, as obras em questão não são permeadas por histórias, nem por partes editadas de histórias, entendidas como tramas, mas isso não implica na ausência de narrativas, aspecto esse mais complexo que antecede a produção de histórias e que envolvem, tal como aponta Kearney, processos subjetivos, sociais e culturais em nível profundo. Ver R. Kearney, *On Stories*.

22 Nesse sentido, deve-se reconhecer a atitude já referida, assumida pelos artistas que criaram essas obras, como uma das componentes geradoras dessa processualidade.

23 O modelo tensivo proposto por Fontanille e Zilberberg tenta lidar com essa processualidade, mas tal esforço é comprometido pela recondução constante aos signos. Membros da Escola de Praga, como Jiri Veltrusky buscaram formular teorias segundo as quais o signo pode ser dissociado de qualquer referencialidade, mas tais teorias não resolveram a questão da processualidade. Ver C. Zilberberg, *Eléments de grammaire tensive*.

24 Esses foram os termos utilizados, por exemplo, por Deleuze e Lyotard, ao se referir às manifestações expressivas não reduzíveis a signos. Diversos pesquisadores reconheceram a existência de tais manifestações, dentre eles Pavis, que as percebe como aspecto constitutivo do trabalho do ator e do *performer*. A noção de "intensidade" será abordada mais adiante.

Uma pergunta poderia ser levantada nesse ponto: uma vez que tais obras são permeadas por manifestações expressivas não reduzíveis a signos, seriam elas constitutivas de linguagem?

Dois *continuums*: um paralelismo

A chegada nesse ponto do discurso requer, ao mesmo tempo, uma breve recapitulação e um ulterior desdobramento. Uma hipótese foi levantada no início deste capítulo. Segundo tal hipótese as obras examinadas nos dois primeiros capítulos são permeadas por três ambivalências, sendo a primeira correspondente à ambivalência representação-presentação. A fim de analisar essa primeira ambivalência, partiu-se da conexão existente entre representação e referencialidade, aspecto que envolveu em seu desdobramento a noção de mimese. Em seguida, o reconhecimento da existência de graus de referencialidade abriu a possibilidade para a constatação da existência de diferentes noções de mimese, vistas em sua processualidade e, desse modo, algumas referências foram mencionadas, como Aristóteles, Bharata, Zeami e Lecoq. Uma vez demonstrado que as obras examinadas são permeadas por ocorrências expressivas que se localizam entre a referencialidade e a autorreferencialidade, pode-se reconhecer agora a referencialidade e a autorreferencialidade como extremos de um *continuum*. A partir desse reconhecimento, o passo seguinte a ser dado envolverá o estabelecimento de uma correspondência entre esse *continuum* e um outro, que tem como extremos a primeira ambivalência a ser examinada, ou seja, a de representação e presentação. Desse modo, define-se aqui um paralelismo entre esses dois *continuums*, o primeiro – referencialidade e autorreferencialidade – e o segundo – representação e presentação. Uma das implicações que emergem desse paralelismo é a correspondência, de um lado, entre representação e referencialidade e, de outro, entre presentação e autorreferencialidade.

Através da reflexão já feita sobre a imitação como processo, vários aspectos relacionados com a correspondência entre representação e referencialidade foram tratados. No que diz respeito à outra correspondência estabelecida aqui, entre autorreferencialidade e presentação cabe ressaltar um elo

fundamental: as manifestações associadas com a dimensão de presentação são portadoras de autorreferencialidade[25]. A fim de ter mais elementos para compreender o funcionamento desse elo, será examinada agora a segunda ambivalência.

Segunda Ambivalência: Intenção e Intensão

Conforme descrito por Daniel Dennett, a intencionalidade é um conceito rotineiramente mal-entendido. Para o senso comum, a intencionalidade é uma espécie de gerador voluntário e consciente de ações. Já em sentido filosófico, intencionalidade é apenas *relacionalidade*. Em outras palavras, "algo que exiba intencionalidade contém uma *representação* de alguma outra coisa"[26]. Ainda segundo Dennett, os fenômenos intencionais são dotados de flechas metafóricas, apontadas para uma outra coisa, o que confirmaria a etimologia do termo, cunhada pelos filósofos medievais – *intendere arco in* –, ou seja, exatamente o ato de apontar uma flecha para algo.

Considerando intencionalidade como "relacionalidade", pode-se perceber o ser humano como parte de "sistemas intencionais". Como coloca Dennett, se pensarmos sobre os símbolos de uma língua, cada termo ou predicado possui uma extensão (a coisa ou conjunto de coisas a que se refere o termo) e uma intensão (a maneira particular pela qual essa coisa, ou conjunto de coisas, é selecionada e determinada). A intensão, ao enfatizar as particularidades do termo ou predicado, pode ser geradora, ao mesmo tempo, de uma "opacidade referencial". Baseado nesse pressuposto, Dennett aprofunda suas investigações reconhecendo na intensão uma intencionalidade específica, que se difere da primeira, a intenção, na medida em que a intensão envolve diferentes níveis de articulação subjetiva. De fato, segundo Dennett, a intensão demonstra uma capacidade específica, que é aquela de "fazer discriminação de granulação fina de modo indefinido"[27]. E, assim, ele reconhece nesse

25 Dentre os estudiosos que examinaram a relação entre autorreferencialidade e contemporaneidade, ver F. Jameson, *Pós-modernismo*.

26 D. C. Dennet, *Kinds of Minds*, p. 39.

27 Idem, p. 36.

tipo de intencionalidade a possibilidade de se fazer articulações subjetivas profundas que se dão no sujeito, entendido por ele como campo relacional.

Merleau-Ponty, por sua vez, apesar de nunca ter utilizado o termo "intensão", se refere a um tipo de intencionalidade não voluntária, que em muitos aspectos converge com as observações de Dennett. Merleau-Ponty coloca: "Na medida em que tenho mãos, pés, um corpo, eu sustento ao meu redor intenções que não dependem de minhas decisões, e que afetam as circunstâncias em que vivo em um modo que não posso escolher".[28]

Além de considerarem a questão da corporeidade, ambos, Dennet e Merleau-Ponty, descrevem articulações subjetivas profundas que são desencadeadas no sujeito através da instauração de um campo relacional do qual ele é parte constitutiva.

Sem buscar reconhecer qualquer hierarquia entre tais modos de intencionalidade referidos aqui – intenção e intensão – cabe observar que eles foram explorados em diferentes níveis nas obras vivenciadas em primeira pessoa, examinadas na segunda parte deste ensaio. Baseado nos termos colocados acima, pode-se dizer que todas as obras foram permeadas por intenções, ao passo que a exploração de intensões se deu claramente em três casos: em *Silêncio*, em *Descartes* e, de forma mais acentuada, em *Nativo*. Se nos dois primeiros casos a intenção e a intensão estabeleceram uma relação de equilíbrio dinâmico, em *Nativo* a emergência do último tipo de intencionalidade prevaleceu em relação ao primeiro de maneira consistente; nesse caso, fazendo minhas as palavras de Merleau-Ponty, várias intenções não dependeram de minhas decisões.

Com relação às obras examinadas no primeiro capítulo, enquanto em *Two Undiscovered Amerindians Visit* pareceu prevalecer de forma consistente o primeiro tipo de intencionalidade, em *Seedbed* os dois outros tipos colocados acima parecem ter sido explorados, sendo que o segundo tipo, relativo às intensões, parece ter sido materializado seja nos momentos de interação direta com os visitantes, seja nos momentos em que as ações – masturbação e descrição das próprias fantasias – ganharam uma maior intensidade. Em *I Like America*

28 *Fenomenologia da Percepção*, p. 440.

and America Likes Me prevaleceu claramente o segundo tipo de intencionalidade em relação ao primeiro. De fato, poucos eram os momentos em que intenções eram percebidas nas ações executadas por Beuys. Na maior parte do tempo, em função também das dinâmicas relacionais ocorridas entre ele e o coiote, as intensões é que parecem ter sido fortemente exploradas. Mesmo que de maneira diferenciada, seja em *Lips of Thomas*, como em *Turtle Dreams*, percebe-se a existência de um roteiro de ações pré-estabelecido. Porém, as intensões emergiram nesses casos através dos modos de execução do roteiro, do "como" envolvido na execução de tais ações.

Devido à pregnância produzida em tais casos, uma operação, que deve ser vista como mais uma hipótese, será feita. Nessa operação serão conectados os seguintes conceitos: o de "intensão", elaborado por Dennett, e o de "intensidade", apontado por Deleuze, Guattari ou Lyotard, dentre outros. Segundo Deleuze e Guattari, na obra *Mil Platôs*, intensidades surgem de platôs entendidos como campos de imanência que fazem confluir desejos, fluxos perceptivos e afetos. Já Lyotard se refere à intensidade como processo de catalisação de energias que são produzidas através de ativações feitas no inconsciente, que permitem, por sua vez, a emergência de ações desprovidas de representação e funcionam como agentes transformadores em muitos níveis[29].

Sendo assim, à noção de "intensão" proposta por Dennett, vista como geradora de articulações subjetivas profundas que emergem da instauração de campos relacionais dos quais o sujeito participa ativamente, soma-se aqui a noção de intensidade entendida como agente aglutinador de fluxos perceptivos e como geradora de ações desprovidas de representação.

A articulação conceitual feita acima não é casual. Ela foi produzida a partir de uma necessidade específica: buscar perceber de maneira mais clara e precisa a complexidade associada às qualidades expressivas produzidas em *Lips of Thomas* e *Turtle Dreams*. Nesses casos, tais qualidades expressivas evocaram simultaneamente os aspectos referidos acima, dentre outros que escapam à escritura-verbalização.

29 The Tooth, The Palm, *Sub-Stance*, n. 15, p. 105-110; ou ainda em *Des dispositifs pulsionnels*.

Além disso, essa articulação pode ser vista como produtora de aspectos que estão associados à dimensão de presentação. Desse modo, de acordo com a hipótese construída aqui, sobretudo o segundo tipo de intencionalidade – a intensão –, ampliado em relação à sua definição original, deve ser considerado, juntamente com a autorreferencialidade, como componente gerador de presentação.

Terceira Ambivalência: Significado e Sentido

Com relação a essa ambivalência, especificamente, ela se valerá das hipóteses já levantadas. No entanto, tais hipóteses serão consideradas e desdobradas e, desse modo, algumas associações serão feitas. Sendo assim, a produção de significado por parte do ator e do *performer* será associada aqui com a esfera da representação, portadora de referencialidade, que envolve, por sua vez, a exploração de intenções. Já a produção de sentido será associada com a esfera da presentação, portadora de autorreferencialidade, que envolve a exploração de intensões. De qualquer forma, tais polaridades devem ser vistas, nesse caso, como já proposto, não como instauradoras de dualismos, mas como extremos que constituem *continuums*. Tal afirmação implica no fato de que, assim como ocorrido com os extremos dos outros *continuums* já referidos, também os extremos em questão – significado e sentido – não são opostos que se excluem, mas sim polos que, quando inter-relacionados, revelam um espaço potencializador de inúmeras possibilidades expressivas.

Feitas tais observações, pode-se acrescentar que tanto o significado quanto o sentido estão associados ao campo da semântica. Porém, tal constatação não ameniza as diferenças entre eles e, desse modo, um parâmetro pragmático pode ser eficaz para apreender essas diferenças. O parâmetro em questão está relacionado com as possibilidades e os limites que surgem da tentativa de se traduzir em palavras fenômenos e experiências produzidas em campo artístico. Ou seja, a dificuldade de tradução em palavras dos fenômenos e experiências associados ao campo da arte, no caso ao trabalho do ator e do *performer*, pode ser utilizada como parâmetro de reconhecimento de

manifestações portadoras de significado e de sentido. Sendo assim, de acordo com essa abordagem – que considera o significado e o sentido como extremos num *continuum* –, os fenômenos e as experiências nesse âmbito quanto mais facilmente traduzíveis em palavras, mais próximos se localizariam do extremo "significado"; e vice-versa, quanto mais dificilmente traduzíveis em palavras, mais próximos estariam do extremo "sentido".

Tal abordagem pragmática, que de certa forma simplifica as múltiplas implicações associadas a esses conceitos, pode se revelar útil do ponto de vista operacional e criativo. De fato, em várias passagens, durante o exame das obras e experiências selecionadas neste ensaio, apontou-se a dificuldade de sua elaboração, de sua tradução em palavras. Tal dificuldade, longe de demonstrar a escassez criativa de tais obras e experiências ou mesmo uma falta de clareza e de precisão de suas propostas artísticas, revelou, ao contrário, que a complexidade dos fenômenos artísticos e das experiências produzidas por eles pode ser geradora de uma impossibilidade de tradução intersemiótica.

Além disso, tal revelação levou ao reconhecimento de que esses polos – significado e sentido – não são excludentes. Sendo assim, mais do que reconhecer manifestações expressivas portadoras de significado e de sentido, trata-se aqui de perceber as tensões estabelecidas por tais polos em cada caso.

No exame das obras produzidas por outros artistas como naquelas em que participei, muitos momentos portadores de autorreferencialidade se alternaram com momentos em que a referencialidade prevaleceu em termos expressivos. Mas foram nos momentos autorreferenciais que a intensão parece ter emergido de maneira mais consistente. De fato, articulações subjetivas profundas se deram nos momentos autorreferenciais, que instauraram campos relacionais e funcionaram, ao mesmo tempo, como agentes aglutinadores de fluxos perceptivos, e como geradores de ações desprovidas de representação[30]. Além dos processos descritos, cabe acrescentar que em muitos casos tais momentos foram permeados pela emergência de

30 Não se quer, contudo, dizer que a exploração da autorreferencialidade, por si só, produza necessariamente tais qualidades e potencialidades expressivas no caso do trabalho do ator e do *performer*. Trata-se aqui de casos específicos.

"fissuras narrativas". Em tais casos, a processualidade da ação parece ter sido suspensa, e tal suspensão parece ter funcionado seja como abertura para um encadeamento, às vezes vertiginoso, de possíveis ressignificações, seja como instauradora de um vazio que remete de certa forma ao *ma* japonês, ou seja, não ao vazio como ausência, mas ao vazio como "pregnância" expressiva, como potência levada ao extremo que não se transforma em ato.

Vários exemplos podem ser dados. Em *Silêncio* há o momento já referido em que permaneço atrás do ser ficcional atuado por Yedda Chaves por cerca de quarenta segundos: ela permanece sentada e eu em pé. As posturas adotadas, as tensões geradas e o ritmo de nossas respirações produziam, ainda que com variações a cada vez, uma qualidade de contato particular que nos aproximava e nos distanciava ao mesmo tempo. No caso de *Em Lugar Algum*, tais fissuras emergiram em alguns momentos em que diferentes tipos de transições entre o narrador e Rolando P. foram explorados. Em algumas dessas transições, a ação se suspendia em um espaço "entre" eles. Já em *Nativo*, fissuras emergiram sobretudo em função da exploração da duração e de variações rítmicas nas ações. Nesses momentos, uma dilatação espaço-temporal emergiu de maneira perceptível.

Dentre as obras examinadas no primeiro capítulo, momentos de fissura narrativa e de consequente suspensão da ação foram produzidos de modos diferentes em todas elas. Em *Seedbed* tais momentos emergiram, por exemplo, quando Acconci pareceu ter atingido um estado de quase transe e suas palavras se transformaram em sonoridades, e quando o ato de se masturbar foi destilado até alcançar o nível de impulsos. Em *Lips of Thomas* tais momentos foram produzidos sobretudo pela exploração da duração extremamente dilatada de suas ações, fazendo com que elas perdessem o seu caráter referencial e utilitário. Em *I Like America and America Likes Me* assim como em *Two Undiscovered Amerindians Visit*, ainda que de maneiras distintas, momentos de fissura narrativa se deram sobretudo durante a exploração de pausas, que produziram, por sua vez, uma espécie de "efeito zoom" sobre as ações executadas. Já em *Turtle Dreams* fissuras narrativas foram desencadeadas pelas várias "quebras" no fluxo das ações vocais-corporais, de cujos momentos emergiram partituras gestuais extremamente precisas.

Em todos esses exemplos, além de muitos outros que poderiam ser mencionados, as ocorrências expressivas que foram produzidas estão associadas, a partir dos pressupostos já colocados, à produção de sentido. No entanto, uma vez apontados os momentos geradores de fissuras narrativas e/ou de suspensão da ação nas obras examinadas neste ensaio, cabe acrescentar que a produção de sentido não se restringiu a eles. Tais escolhas se deram sobretudo em função do fato de que, em tais momentos, qualidades expressivas atribuídas à produção de sentido foram percebidas mais explicitamente. Em outras palavras, uma vez que esses momentos são geradores de fissuras narrativas e/ou de suspensão da ação, eles se localizam internamente no *continuum* cujos extremos são constituídos pelo significado e pelo sentido, no ponto mais próximo do último.

A produção de sentido que emerge do trabalho do ator e do *performer* é vista aqui, desse modo, antes de mais nada, como um processo de catalisação dos aspectos já tratados, relacionados com a presentação e com a intensão. Nesse caso, produzir sentido implica na produção de qualidades expressivas autorreferenciais não reduzíveis a signos, processo que envolve a exploração de intensões e suas implicações: articulações subjetivas profundas, instauração de campos relacionais que funcionam como agentes aglutinadores de fluxos perceptivos e como geradores de ações desprovidas de representação.

Tais aspectos, associados à produção de sentido, estão em sintonia, por sua vez, com algumas elaborações feitas, dentre outros, por Gilles Deleuze, para quem o sentido é caracterizado pela negação de dualidades, fato que envolve possíveis entrelaçamentos entre uma série de paradoxos[31]. O paradoxo cumpre uma função fundamental de deslocamento no processo de produção de sentido, segundo Deleuze: "ele [o paradoxo] é a subversão simultânea do bom senso e do senso comum [...]. É aí que se opera a doação de sentido, nessa região que precede todo bom senso e senso comum"[32].

31 Deleuze reconhece nesse âmbito a existência de quatro tipos de paradoxo: o paradoxo da regressão ou da proliferação indefinida; o paradoxo do desdobramento estéril ou da reiteração seca; o paradoxo da neutralidade ou do terceiro estado da essência; e o paradoxo do absurdo ou dos objetos impossíveis. Ver *Lógica do Sentido*, p. 31-38.

32 Idem, p. 81.

Assim, Deleuze reconhece implicitamente uma relação possível entre sentido e autorreferencialidade, e tal operação se confirma nas elaborações presentes em *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, em que ele examina as obras do pintor irlandês.

Partindo de alguns pressupostos elaborados por Kant em *Crítica da Razão Pura* e mais tarde desdobrados na *Crítica do Juízo*, os quais colocam como base dos processos perceptivos a apreensão, a reprodução e o reconhecimento, Deleuze propõe um ulterior desdobramento nesse âmbito, que envolve uma inter-relação entre quatro elementos – compreensão estética, ritmo, caos e força – utilizados para analisar a obra de Bacon[33]. Desse modo, o filósofo francês reconhece a obra examinando-a como ativadora de uma compreensão sensível conduzida por articulações rítmicas caóticas, que destroem o que Deleuze denomina como clichês. Para ele, a obra de Bacon pode ser vista, assim, como a materialização do *corpo-sem-órgãos* artaudiano, um corpo deformado pela pluralidade de forças invisíveis. É exatamente no emergir de tais forças – entendidas aqui como manifestações da natureza que envolvem desde a necessidade de vomitar, defecar, copular, dormir até as vertigens causadas pela não linearidade dos processos perceptivos – que Deleuze reconhece o fator constitutivo da sensação. A produção da sensação envolve, portanto, processos não racionais, que destroem os clichês e, desse modo, pode-se perceber o ponto de contato entre sensação e sentido em sua formulações.

Em Deleuze, a produção de sentido, através da exploração de paradoxos, subverte o bom senso e o senso comum; e como vimos, a produção da sensação, ao materializar o que ele chama de forças invisíveis, destrói os clichês, desorganiza o organismo, abrindo assim espaço para manifestações expressivas que provocam uma fissura no já sabido. Desse modo, pode-se perceber como numa convergência entre sensação e sentido a primeira instância funciona de certa forma como preparação para a segunda. Além disso, ao colocar em evidência esses processos, pode-se reconhecer também uma convergência entre tais

33 Se Deleuze parte dos pressupostos colocados por Kant nas obras referidas acima, ao mesmo tempo se distancia do pensamento do filósofo alemão na medida em que não identifica as ideias com a razão. De fato, para Deleuze as ideias são manifestações localizadas no campo do sensível.

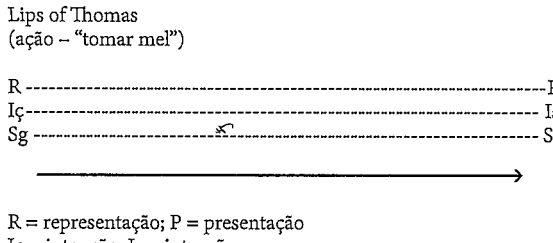
formulações feitas por Deleuze e as considerações feitas neste estudo sobre a produção de sentido. De fato, tal reconhecimento torna-se possível na medida em que a subversão do bom senso e do senso comum, assim como a destruição dos clichês, ao se valer da materialização do que ele denomina como forças invisíveis que atravessam o corpo, constituem processos que podem ser associados a produção de sentido visto como instância que envolve a emergência de qualidades expressivas autorreferenciais não reduzíveis a signos, processo que se constitui, por sua vez, a partir da exploração de intensões e de suas implicações: articulações subjetivas profundas, instauração de campos relacionais que funcionam como agentes aglutinadores de fluxos perceptivos e como geradores de ações desprovidas de representação.

Considerando, por um lado, as ambivalências tratadas e, por outro, as obras e experiências referidas neste ensaio, alguns aspectos podem ser apontados. Antes de mais nada, pode-se reconhecer, como já examinado, uma reincidência de manifestações expressivas localizadas no espaço existente entre as polaridades que definem cada uma dessas ambivalências. Várias são as implicações que emergem da exploração desse espaço, que pode ser denominado como "espaço entre", como o prevalecer, em muitos casos, de ocorrências expressivas não decifráveis, de fluxos em constante devir que geram, por sua vez, uma suspensão de consciência, seja em termos de produção seja em termos de recepção[34].

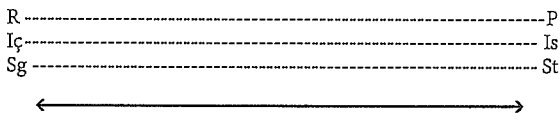
Se tomarmos como exemplo a performance *Lips of Thomas*, pode-se perceber a dinâmica instaurada pela exploração desses "espaços entre". A fim de perceber tal dinâmica, não é necessário considerar a performance em sua globalidade. Essa dinâmica pode ser reconhecida, por exemplo, no desenvolvimento de uma única ação, como a de "tomar mel", executada por Abramović. De fato, essa ação percorreu as três ambivalências referidas simultaneamente. Se, ao desenvolver a ação, inicialmente, ocorrências expressivas mais próximas dos polos "representação-intenção--significado" foram produzidas, o seu desdobramento gerou um

34 Essas implicações, geradas pela exploração do "espaço entre", tal como colocado aqui, foram referidas por vários pesquisadores, dentre eles Richard Schechner, que nomeou tal espaço como "in-betweeness". Ver *Between Theater and Anthropology*.

deslocamento simultâneo que envolveu as três ambivalências examinadas, ou seja, os três "espaços entre" em questão.



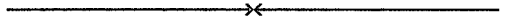
Nesse caso, o deslocamento entre as três ambivalências revela um deslocamento simultâneo numa mesma direção, fazendo emergir um paralelismo. Mas ele representa somente uma possibilidade. De fato, muitos outros exemplos podem evidenciar ocorrências expressivas que se deram de maneira diversa. Em *Two Undiscovered Amerindians Visit*, por exemplo, nos momentos de suspensão da ação, em que aconteciam "stops", ocorrências expressivas oscilavam perceptivelmente entre os polos que caracterizam cada ambivalência.



De modo diverso, em muitos momentos da performance *I Like America and America Likes Me*, pode-se reconhecer ainda um outro tipo de deslocamento ocorrido entre esses polos. Quando Beuys recorre, por exemplo, a ações como "fumar", emergem forças que se opõem na medida em que tal ação, aparentemente referencial, é ao mesmo tempo permeada por uma forte autorreferencialidade quando inserida naquela situação e naquele contexto espacial. Sendo assim, ao que parece, mais do que deslocamentos ocorridos em direção a um ou outro polo, percebe-se aqui uma oposição de forças que se mantém em equilíbrio instável.

I Like America and America Likes Me
(Beuys – ação de fumar)

R ----------P
Iç ---------- Is
Sg ---------- St



Tais exemplos, que dizem respeito aos deslocamentos expressivos ocorridos nos três *continuums* referidos acima, emergiram também nas outras performances abordadas neste ensaio, assim como nas experiências artísticas vivenciadas em primeira pessoa. De qualquer forma, independentemente das especificidades que caracterizam cada caso, cabe aqui reconhecer a existência e a importância do espaço em exame, denominado aqui como "espaço entre".

Esse espaço é associado nesses casos às dinâmicas que envolvem as três ambivalências que parecem permear o trabalho do ator e do *performer*. Sendo assim, esse "espaço entre" emerge e se materializa em função do processo de instauração de dinâmicas que envolvem tais ambivalências. Em outras palavras, tal espaço emerge quando ocorrências expressivas são associadas a um dos polos que definem cada ambivalência e sobretudo entre tais polos, ou seja, quando ocorrem entre a representação e a presentação absolutas, entre a intenção e a intensão absolutas, e entre o significado e o sentido absolutos[35].

Além disso, pelos exemplos dados, pode-se perceber ainda que as relações e articulações entre as ambivalências em questão podem ser múltiplas. Desse modo, em termos de visualização gráfica, mais eficaz do que o paralelismo entre *continuums*, utilizado aqui por motivos didáticos, o que parece emergir das dinâmicas produzidas no trabalho desenvolvido pelo ator e pelo *performer*, em muitos casos, pode ser relacionado com a imagem de um rizoma, que seria composto aqui pelas ambivalências examinadas nesta parte do ensaio, as quais

35 A noção de "espaço entre" pode ser reconhecida também como um elemento que permeia diferentes culturas. Pode-se mencionar, novamente, o conceito de *ma* na cultura japonesa. Além de remeter à vacuidade, esse conceito envolve a existência de um "espaço entre" que está presente nos vários níveis de experiência humana. Ver M. Marra (org.), *Japanese Hermeneutics*.

funcionariam assim como cadeias rizomáticas que estão em constante desenvolvimento e articulação.

Uma vez examinadas tais ambivalências, consideremos as tensões existentes entre o trabalho do ator e o do *performer* em relação à noção, ou seria melhor dizer, às noções de *hic et nunc*.

HIC ET NUNC: MÚLTIPLAS PRESENÇAS

Na introdução deste livro, alguns aspectos relacionados à noção de *hic et nunc* – expressão latina traduzida como "aqui e agora" – foram colocados. Ainda que de maneira breve, foi reconhecida a importância dessa noção em vários âmbitos e diferentes campos do saber. Fez-se referência ainda às artes performativas como um campo através do qual a noção de *hic et nunc* pode adquirir potencialidades particulares, e é desse ponto que uma abordagem específica será proposta: o *hic et nunc* será associado, neste estudo, aos processos de produção do que será denominado aqui como "momento presente". Sendo assim, com o objetivo de desdobrar a análise, os trabalhos desenvolvidos por três artistas selecionados – Marina Abramović, Meredith Monk e Peter Brook – serão examinados. Dentre os objetivos relacionados a essa seleção, e que ao mesmo tempo a justifica, destaca-se a diversidade de noções de "momento presente" que pode emergir de um olhar específico lançado sobre o trabalho deles. Pretende-se, desse modo, tentar romper com as generalizações normalmente associadas à noção em questão.

Marina Abramović
Momento Presente: Risco, Fluxo, Interação

Tomando como exemplo a performance *Lips of Thomas*, em vários momentos Abramović executou ações associadas à autoflagelação: além da quebra da taça com a mão, que provocou um sangramento imediato, ela se chicoteia e corta a barriga

com uma lâmina de barbear. Uma das implicações que podem ser apontadas está relacionada com a exploração do risco como um dos eixos de sua prática artística.

O risco físico, visto como procedimento constitutivo de criação artística, permeia o percurso de Abramović de maneira recorrente, e crescente em sua radicalidade, até 1975. Em 1970, por exemplo, ela chega a propor a uma galeria de Belgrado – a Galereija Doma Omladine – uma performance que envolveria a morte como um possível resultado de sua execução. Nesse período, Abramović parece querer se livrar de todos os artifícios, de todas as superfícies de proteção que evitam a produção da dor e amenizam a consciência de nossa própria mortalidade enquanto seres humanos. Em suas primeiras performances há uma espécie de experimentação que busca descobrir parâmetros que definam os limites aceitáveis de risco, fato que está relacionado, por sua vez, com o desejo de lidar com um tabu característico das descorporificadas sociedades ocidentais modernas que exclui a dor da esfera das experiências cotidianas.

O Studentski Kulturni Centar – SKC (Centro Cultural Estudantil) de Belgrado, estabelecido em 1971 após os protestos estudantis de 1968, foi o lugar onde Abramović criou várias performances importantes que exploram o risco como procedimento criativo fundamental: *Rhythm Series*, série composta por *Rhythm 10*, *Rhythm 5*, *Rhythm 2*, *Rhythm 4* e *Rhythm 0*. Juntamente com o risco e com o querer experienciar limites corporais, Abramović buscou investigar a noção de controle como uma instância que permeia ao mesmo tempo duas dimensões a seu ver indissociáveis: a dimensão política e a dimensão pessoal.

Em *Rhythm 10*, criada em 1973, Abramović permanece ajoelhada com a mão esquerda apoiada no chão sobre um tecido branco. Ela utiliza, com a mão direita, facas de diferentes dimensões, uma de cada vez, atingindo com elas os espaços existentes entre os dedos de sua mão esquerda, que se mantém aberta e apoiada no chão. O ritmo das batidas se intensifica com o desenvolvimento da ação e pode-se ver, em registros fotográficos assim como em registros em vídeo, os cortes produzidos em seus dedos e o sangue que deles escorre. A cada corte produzido em seus dedos, a faca é trocada até que todas sejam usadas. Uma gravação de áudio é feita até esse ponto, procedimento que encerra

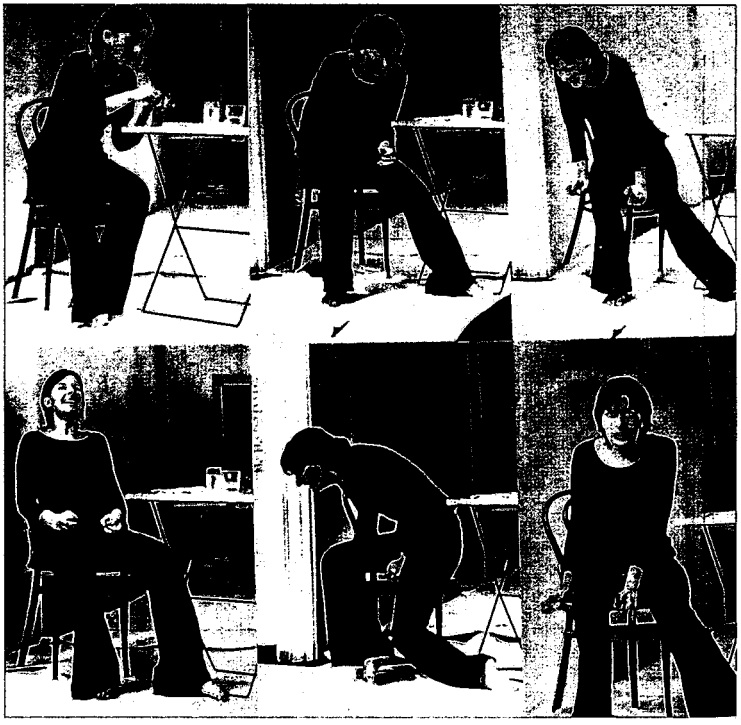
Marina Abramović e as facas em Rhythm 10.
Fotos: Josh Fern.

a primeira parte da performance. Abramović então interrompe a ação e escuta a gravação antes de dar início à segunda parte da performance, que pode ser vista assim como uma re-execução das ações "originais", feitas precedentemente. A cada corte, as facas são novamente trocadas.

Em *Rhythm 5*, criada em 1974, Abramović desenha no pátio do SKC uma estrela de cinco pontas, semelhante àquela que seria desenhada mais tarde em *Lips of Thomas*, mas nesse caso ela utiliza feixes de madeira que definem no chão essa forma, que cobre uma área de seis metros de diâmetro. Após despejar gasolina e atear fogo na madeira, Abramović caminha em volta da estrela em chamas jogando sobre ela pedaços cortados de suas unhas e mechas de seus cabelos. Ela então vai até a área central da estrela e permanece lá, deitada com os braços abertos.

Abramović deitada na estrela em chamas em Rhythm 5.
Foto: Hen Yank.

Se em *Rhythm 5* todas as ações foram, apesar do seu alto grau de risco, cuidadosamente planejadas, em *Rhythm 2*, criada também em 1974 e ocorrida em Zagreb, Abramović buscou ir além em sua exploração dos riscos, a fim de experienciar o descontrole, de verificar como o corpo reage em situações performativas que ultrapassam os limites da consciência. A fim de obter os medicamentos que necessitava para executar essa performance, ela vai até o hospital local especializado em doenças mentais e persuade um dos médicos, que lhe dá então



M. Abramović em cena em Rhythm 2, *parte 2. Foto: Hen Yank.*

dois remédios: um para pacientes que sofrem de catatonia e outro para pacientes esquizofrênicos. Enquanto o primeiro provoca nos pacientes que sofrem de catatonia uma necessidade de locomoção, o outro acalma os pacientes que sofrem de esquizofrenia. Sentada diante do público numa cadeira posicionada junto a uma mesa, em uma das salas do Museu de Arte Contemporânea de Zagreb, ela toma a primeira pílula. Aos poucos surgem ações que se dinamizam mecânica e progressivamente; ela se dobra, se contorce, e quase cai da cadeira em vários momentos. Após aproximadamente uma hora, quando o efeito da pílula acaba, ela liga um rádio posicionado próximo à mesa e o sintoniza. Escolhe uma estação que toca algumas canções populares eslavas. Abramović toma então a segunda pílula. Novas reações atravessam gradualmente seu corpo e produzem ainda uma vez ocorrências expressivas permeadas por um grau perceptível de mecanicidade. Mas o efeito dura aproximadamente cinco horas.

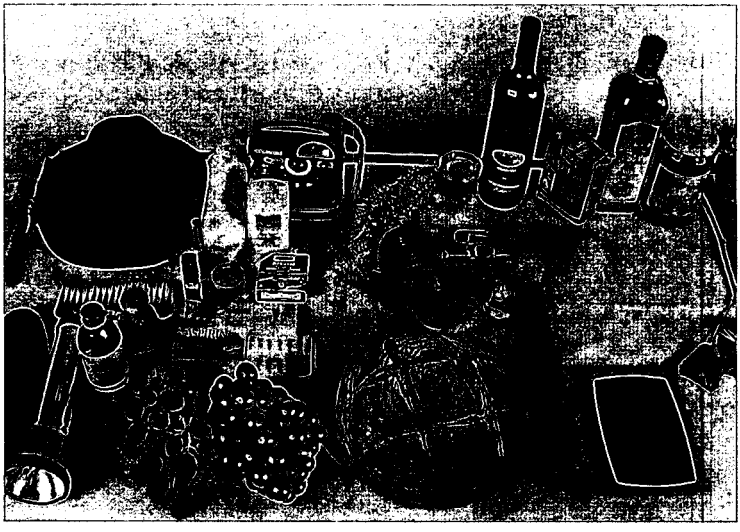
Em *Rhythm 4* ela tenta ir além em sua busca do descontrole ao usar um aparelho criado para encher tendas pneumáticas mantendo-o virado para o seu rosto: ajoelhada sobre o chão e totalmente nua, ela recebe jatos de ar produzidos em alta pressão e em grande volume sobre o seu rosto. O público da galeria Diagramma, em Milão, assiste a performance de outra sala por meio de uma tela. Após ligar o aparelho e se posicionar diante dele, a alta pressão e o grande volume de ar faz com que ela perca a consciência. A ação, nesse caso, tem uma duração de três minutos.

M. Abramović em Rhythm 4. *Foto: John Toshg.*

Em *Rhythm 0*, a exploração do risco e da falta de controle atinge um grau ainda maior de periculosidade. Essa performance acontece em 1974 no Studio Morra, em Nápoles, na Itália, entre as oito horas da noite e as duas horas da manhã, e é a última da *Rhythm Series*. Uma instrução é inicialmente dada ao público: "há 72 objetos sobre a mesa que podem ser usados em mim como desejarem"[36]. Dentre os objetos dispostos sobre a mesa há uma pistola carregada com balas verdadeiras, uma rosa, um frasco de perfume, um sino, correntes, alfinetes, tesouras, canetas, um martelo, um osso de carneiro, um jornal, uma garrafa de azeite, plumas, um garfo etc.

Aqui a exploração do risco e do descontrole se dá através da liberdade total concedida ao público, que poderia interagir como

36 Em K. Biesenbach (ed.), *Marina Abramović: The Artist Is Present*, p. 74.



Objetos utilizados em Rhythm 0. *Foto: Filippo Tilli.*

quisesse. As dinâmicas comportamentais que envolveram o coletivo de pessoas presentes no Studio Morra variaram do extremo cuidado à agressividade mais brutal. Os espinhos do cabo da rosa são usados para arranhá-la produzindo sangramentos, a gilete de barbear produz igualmente cortes e o seu sangue é literalmente chupado por membros do público; suas roupas são rasgadas e a pistola carregada de balas é colocada em suas mãos e virada para a sua cabeça com o seu dedo posicionado no gatilho. A certo ponto, a performance é interrompida pelos organizadores preocupados com os desdobramentos que poderiam emergir da violência crescente manifestada pelo público.

Ao considerar essas performances, e a exploração do risco e do descontrole como procedimento artístico, algumas implicações podem ser apontadas. Uma primeira implicação pode ser associada a uma busca de dissolução da fronteira existente entre arte e vida. O sangue que escorre do seu corpo é real, o quase sufocamento e a perda de consciência são reais, o quase suicídio é real, e as alterações perceptivas são geradas por remédios reais. Não se trata aqui, portanto, de simulações de ações e situações.

Além disso, se por um lado Abramović, ao executar ações ou propor situações permeadas por um alto grau de risco, é movida pelo desejo de lidar com questões como a dor, que a

M. Abramović em Rhythm 0. *Foto: Filippo Tilli.*

seu ver são negadas pelas chamadas sociedades desenvolvidas ocidentais, por outro ela parece ter sido movida igualmente pela necessidade de "trabalhar sobre si" em vários níveis e de diferentes maneiras. Em outras palavras, ao executar essas performances, ela parece buscar construir condições para lidar com questões sociais e culturais relevantes, a seu ver, mas que ao mesmo tempo a mobilizam profundamente, evidenciando dessa forma a indissociabilidade entre o político e o pessoal.

Em *Rhythm Series*, Abramović busca progressivamente a exploração da dor, do risco e do descontrole através da perda

de consciência, não em função simplesmente do reconhecimento da pertinência desses aspectos, mas em função das experiências que a exploração de tais aspectos pode gerar enquanto "trabalho sobre si". De fato, tal aspecto permeia toda a produção dela. Em *Lips of Thomas*, por exemplo, a decisão de se cortar com uma lâmina de barbear está associada diretamente, segundo a artista, com a busca de liberação do medo que sente de sangue e de sangramentos. Desse modo, um outro aspecto que deve ser mencionado está relacionado com a emergência de diferentes níveis ou qualidades de atenção. O fato do trabalho sobre si envolver nesses casos o risco, a dor e a perda de consciência, faz com que a atenção, vista aqui como energia psíquica[37], se destile e atinja graus de profundidade específicos.

Sendo assim, a noção de "trabalho sobre si" representa a segunda implicação a ser apontada aqui. Essa noção adquire, não somente no caso de Abramović, um alto grau de complexidade na medida em que ela revela aspectos que parecem ir, de certa forma, além daqueles explorados precedentemente por artistas provenientes das assim chamadas culturas ocidentais. De fato, se considerarmos as várias elaborações sobre o tema, desde Diderot e D'Alembert até Appia e mesmo Craig, o trabalho sobre si, independentemente das divergências e distinções poéticas existentes entre os autores, parece ser funcional ao fazer e aos objetivos artísticos pré-estabelecidos. Diferentemente, com Stanislávski o trabalho sobre si parece ter agregado outras potencialidades. Mesmo sendo permeado por um forte caráter funcional, ligado ao trabalho com textos dramáticos e com a construção das personagens presentes nesses textos, tal trabalho parece ter se constituído como um território à parte, que o levará, por exemplo, a escrever especificamente sobre a questão da ética. O trabalho sobre si, explorado em diferentes níveis por vários criadores teatrais ao longo do século XX, desde Meierhold e Brecht até Grotowski, Barba e Bob Wilson, deu vazão a uma rede de procedimentos e práticas denominada desde então como "treinamento" do ator.

37 A atenção é abordada enquanto energia psíquica pelo psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience.*

A noção de treinamento no trabalho do ator e do *performer* será referida mais adiante neste estudo. Sem querer antecipar esse exame, pode-se dizer que, no caso de Abramović, o trabalho sobre si parece emanar de processos que surgem não de uma finalidade estética estabelecida *a priori*, mas de práticas que visam a exploração de processos perceptivos e cognitivos que remetem, em certa medida, a algumas noções como a de "corpo-sem-órgãos" apontada por Artaud e comentada por Deleuze e Guattari, e já referida antes.

A terceira implicação não pode ser dissociada das duas anteriores – a aparente dissolução das fronteiras existentes entre arte e vida e o trabalho sobre si –, e está relacionada com a emergência do momento presente nas performances em questão, aspecto que envolve, por sua vez, a presença do público, que não pode ser deixada de lado. Sobre essa relação, em *Rhythm 10* Abramović observa: "Ele [o público] já não estava seguro, ele havia perdido o equilíbrio e isso havia produzido um vazio nele. E ele teve que permanecer nesse vazio"[38]. O público nessas performances parece ser um elemento fundamental, que possibilita a emergência de uma conexão através da qual fluxos podem ser intensificados. Desse modo, um aspecto a ser ressaltado diz respeito a uma espécie de desmembramento perceptivo provocado pelas performances de Abramović.

Ao explorar o risco e o descontrole, ao dissolver as fronteiras existentes entre arte e vida e ao trabalhar sobre si nos termos referidos, Abramović parece gerar uma dissociação expressiva, parece desmembrar, nesse sentido, as três camadas reconhecidas por Barukh de Spinoza, as quais normalmente são percebidas como um amálgama nas interações humanas: o conceito, o afecto e o percepto[39]. Tal desmembramento é gerado aqui pelo fluxo constante existente entre as ocorrências expressivas produzidas pelas ações executadas por Abramović nas performances examinadas e a captação dessas ocorrências, desse "como", pelo público. Porém, colocar tal processo nesses termos, que envolvem a produção de ocorrências expressivas por parte da

38 H. Kontova, Interview with Marina Abramović and Ulay, *Flash Art*, v. 80-81, p. 43

39 Ver Percepto, Afecto e Conceito, em G. Deleuze; F. Guattari, *O Que É a Filosofia?*, p. 211-256.

artista e a sua captação por parte do público, é fazer de uma simultaneidade um percurso ordenado, é simplificá-lo. Não há, no caso, um emissor e um receptor, há um território repleto de latências e incidências que envolvem todos os participantes que se encontram ali, naquele espaço-tempo. Sendo assim, o "como" das ações executadas por Abramović não parece ser definido *a priori*, antes parece emergir do contato direto e dinâmico com o público.

A exploração do risco e da perda de controle, vistos como aspectos do trabalho sobre si[40], assim como a destilação da atenção e o desmembramento perceptivo colocados acima, parecem constituir os aspectos que, uma vez entrelaçados, fazem emergir o momento presente nessas performances executadas por Abramović.

Meredith Monk
Momento Presente: Materializando Impermanências

O percurso artístico de Meredith Monk é permeado por particularidades, sobretudo em função de sua exploração de diferentes formas de arte e da presença das práticas espirituais, ligadas ao budismo, em seu trabalho. Após colaborar com o Judson Church Theater na década de 1960, fase em que a sua produção criativa é mais voltada para a dança, Meredith incorpora gradualmente elementos teatrais para mais tarde concentrar-se sobre a composição musical. De fato, hoje Meredith é convidada por diferentes teatros para compor óperas contemporâneas. No entanto, essa passagem entre as formas de arte referidas acima não implica em um ciclo de fases isoladas, mas em um processo de crescente acumulação e destilação. A fim de esclarecer esse aspecto que caracteriza o seu trabalho, descreverei/examinarei o *workshop* feito com o Vocal Ensemble dirigido por Monk, ocorrido em janeiro de 2010 na cidade de Nova York.

Duas foram as razões pelas quais resolvi fazer esse *workshop*: em primeiro lugar, o conhecimento prévio, ainda que superficial, do percurso artístico de Meredith Monk e a

40 A noção de "trabalho sobre si" será examinada mais adiante.

admiração construída em função desse conhecimento; já a segunda está relacionada a uma experiência como espectador do espetáculo *Impermanence*, criado por Meredith e seu Vocal Ensemble no teatro do Colégio Santa Cruz, em São Paulo, em novembro de 2008. Nesse caso, nenhuma referência é oferecida ao público, não há uma história, um texto e nem mesmo personagens, entendidos como representação de indivíduos ou tipos. O espetáculo tem como eixo único uma qualidade particular de presença dos *performers*, sutil e potente ao mesmo tempo, e as emanações sensíveis geradas por essa presença através das ações vocais e corporais executadas por eles, permeadas por uma musicalidade estranha, ao mesmo tempo desconhecida e familiar. As ações vocais e corporais e o canto são aqui veículo não simplesmente de habilidades técnicas, mas de uma percepção particular sobre as coisas, sobre a existência e mesmo sobre o sentido de compartilhar aqueles materiais com o público. A particularidade desse espetáculo não se restringe absolutamente ao "quê"; ela surge totalmente do "como". Assim, quando fui selecionado para o *workshop* em Nova York, sabia que teria a possibilidade aprofundar essa experiência na prática com os *performers* que fizeram parte de *Impermanence*.

Com relação ao *workshop* em si, trabalhamos seis horas por dia durante três dias, num *loft* localizado na West Broadway. No primeiro dia fomos conduzidos, por Ellen Fisher, pelas práticas de respiração, inicialmente a partir de posturas estáticas e mais tarde com movimentos resultantes de impulsos provenientes de diferentes partes do corpo. Posturas que foram, na etapa seguinte, definidas individualmente. Exploramos então "stops" quando passávamos por tais posturas a fim de aprofundar o trabalho com a respiração. Ficou claro, já aqui, a diferença existente entre a função da respiração em posturas, digamos, fixas e em posturas dinâmicas, caracterizadas pela exploração de um percurso de movimentos. Ela nos chamou a atenção para o fato de que mesmo durante os "stops" deveríamos deixar espaço para deslocamentos sutis. Com relação à conexão entre corpo e voz, muitos exercícios foram feitos a fim de ampliá-la; essa conexão não é absolutamente automática, precisa ser explorada, escavada. Ellen descreveu como o trabalho é feito

no Vocal Ensemble e como o som pode tocar as pessoas num nível que precede o entendimento intelectual[41].

No dia seguinte, trabalhamos com Katie Geissinger e a abordagem foi bem diferenciada em relação à do primeiro dia. Começamos as atividades com procedimentos ligados à meditação. Tais procedimentos visam desencadear uma condensação da atenção que pode, por sua vez, adensar a qualidade do que se faz e abrir espaço para a emergência de experiências. Em seguida, praticamos o que no Vocal Ensemble é chamado de *snake dance*, uma sequência coreográfica em que se deve seguir um líder utilizando a visão periférica. A partir dos materiais que emergiram na *snake dance* montamos, individualmente uma sequência de ações que depois foi articulada com as sequências criadas por outros participantes a fim de gerar diversas camadas narrativas. Vivenciamos assim, nesses dois primeiros dias, um percurso específico – da meditação ativa à produção de materiais.

No terceiro dia, trabalhamos novamente a conexão entre corpo e voz, dessa vez com Tom Bogdan. Buscamos conectar três centros: parte posterior e superior da cabeça, face e peito. Descrever o trabalho desenvolvido nesse dia é uma tarefa árdua, praticamente impossível, uma vez que não nos concentramos sobre a reprodução de canções ou códigos musicais reconhecíveis, mas sobre a exploração de qualidades sensíveis, que podem ser relacionadas, de certa maneira, ao que Roland Barthes chamou de "o grão da voz". Vimos, dentre outras coisas, como a mente pode liberar, ou ao contrário, impedir que um determinado som se materialize.

Pude constatar, nesse *workshop*, a existência de uma ligação profunda com uma dimensão que envolveu práticas coreográficas, procedimentos narrativos e explorações musicais, mas que ao mesmo tempo foi além disso. O trabalho não foi regido por referências cênicas, ele foi fruto de um entrelaçamento profundo entre práticas artísticas e práticas espirituais de matriz budista.

Em função dessas experiências, como artista e como espectador, pude, além dos aspectos já referidos, perceber um modo específico de produção do momento presente. Em contraste com a maneira pela qual o momento presente emergiu nas

41 Como examinei em *A Cinética do Invisível*, essa mesma percepção guiou o trabalho de Brook e de seus atores na fase do CIRT, no início dos anos de 1960.

Meredith Monk. Foto de Stephan Berg.

performances criadas por Abramović, onde o risco e o descontrole cumpriram um papel fundamental, no trabalho de Monk o momento presente parece emergir de um estado perceptivo particular que envolve gradualmente o espectador ou o participante que executa as suas práticas. A produção do momento presente também nesse caso implica em uma espécie de dissolução entre arte e vida, mas aqui tal dissolução parece emergir sobretudo de uma prática espiritual rigorosa. Como afirma Monk: "No meu trabalho, não há separação entre produto e artista; nós somos a música, o movimento ou o que quer que façamos"[42].

Essa não separação é fruto de um vínculo particular existente entre artista e fazer artístico que tem uma relação direta com os ensinamentos budistas que ela denomina aqui como *dharma/arte*.

Os ensinamentos de dharma/arte são muito instigantes; apontam para uma consciência do processo em si mesmo e da relação entre o fazer artístico e a prática. Os artistas desenvolvem um sentido pessoal de disciplina no processo de criar suas obras, assim, em certo sentido, os ensinamentos de dharma/arte verbalizam e delineiam algo que é

42 A Arte Como Prática Espiriual, em C. Trungpa, *Dharma/Arte: A Percepção Verdadeira*, p. 24.

descoberto instintivamente. Mas os ensinamentos são valiosos para que todos tenham consciência dos elementos que existem em cada momento de percepção. Sempre penso em mim mesma, particularmente quando canto, como sendo um condutor dessas energias fundamentais. Como artista, esses ensinamentos foram um rico lembrete da razão pela qual me tornei artista.[43]

Como colocado anteriormente, em seu percurso Monk explorou três formas de arte – a dança, o teatro e a música – e essas explorações são perceptíveis em seu trabalho; elas funcionam como camadas geológicas de um terreno muito antigo. Desse modo, percebe-se em seu trabalho uma qualidade expressiva específica que envolve ao mesmo tempo uma camada espiritual e um amálgama composto por essas três formas de arte. Sendo assim, quando Monk menciona o seu trabalho com o canto, deve-se considerar ao mesmo tempo esses aspectos, que fazem com que a voz funcione simultaneamente como um catalisador de estados corporais e como gerador de um adensamento da experiência que conduz, por sua vez, ao que está sendo denominado neste ensaio como "momento presente". Tal processo de adensamento parece estar profundamente associado a uma busca aparentemente paradoxal de materializar a impermanência, noção central dos ensinamentos budistas. A impermanência – *anicca* – é reconhecida em tais ensinamentos como uma das três marcas da existência humana, e esse aspecto parece emergir de maneira potente no trabalho de Monk. Tal fato se evidenciou de maneira clara no espetáculo já referido assim como no *workshop* descrito acima.

Após as experiências vivenciadas como espectador de algumas de suas obras e como artista através da participação do *workshop* com o seu Vocal Ensemble, para mim um dos fatores que emerge é, como já mencionado, uma noção específica de momento presente. Também nesse caso, assim como ocorrido nas performances de Abramović, há um trabalho sobre si, um processo de destilação da atenção, mas aqui tal destilação não se dá através do choque, mas através de uma agregação sutil de qualidades expressivas que envolvem uma conexão profunda entre corpo e voz, e que são entrelaçadas como fios de um tecido invisível, um tecido que não é visto, mas é profundamente percebido.

43 Ibidem.

Peter Brook
Momento Presente: Níveis de Manifestação e Ampliação Perceptiva

A emergência do momento presente no trabalho de Brook envolve uma articulação entre três aspectos: *sphota*, "a dupla imagem do teatro" e o que ele denomina como "centelhas de vida". "Se o momento presente é bem-vindo de maneira particularmente intensa, e se as condições são favoráveis para a *sphota*, as fugidias centelhas de vida podem aparecer nos sons, gestos, olhares, relações."[44]

Em relação à dupla imagem do teatro, Brook a associa a uma espécie de tensão que envolveria, por um lado, o aqui e agora; e, por outro, uma dimensão situada entre o ficcional e o real produzida pelo ator: "É através do constante jogo, da tensão, do conflito, da harmonia do aqui e agora, e da dupla imagem, que vêm juntos ou não, que se produz algo que é essencialmente uma impressão teatral."[45]

Dado que "essa dupla imagem é a força, a potência, e o significado de tudo que está relacionado com o teatro"[46], e visto que o momento presente representa a especificidade do teatro para Brook, a dupla imagem do teatro, desse modo, está necessariamente envolvida, a seu ver, na produção do momento presente. Se, como sugerido pelo diretor inglês, o momento presente emergiria da inter-relação entre os três aspectos referidos acima, para que se possa perceber a complexidade envolvida na noção de momento presente em Brook, primeiramente é preciso abordá-los.

Sphota

O conceito de *sphota* representa um aspecto central da teoria da linguagem concebida pelo filósofo e poeta hinduísta Bhartrhari (570-651 A.D.). Bhartrhari não criou esse conceito, ele o reformulou a partir do conceito original védico, que remete ao período entre 2000 e 500 a.C. Considerando assim sua raiz, *sphut*,

44 P. Brook, *The Open Door*, p. 71-72.
45 Apud M. Croyden, *Conversations with Peter Brook*, p. 177.
46 Ibidem, p. 175.

que significa "revelar", "surgir", Bhartrhari concebeu a ideia de "lançar para fora" em termos de estado mental. Em outras palavras, a seu ver *sphota* não é criado mas se dá através da fala; os ritmos e qualidades da verbalização levam à emergência da *sphota*. A produção da *sphota* envolve a percepção produzida por uma espécie de reconhecimento, um *flash* instantâneo (*pratibhâ*), sempre que o ouvinte captura os significados latentes já presentes em sua consciência[47].

Em relação às análises ocidentais do conceito, Harold Coward afirma que, em geral, *sphota* é considerada difícil de traduzir em termos técnicos. A palavra "símbolo" é utilizada para definir tal conceito, enfatizando sua característica de signo linguístico. Além disso, ele descreve *sphota* como um complexo processo que envolve aspectos específicos, tais como vibração e ritmo[48]. Julia Kristeva, refletindo sobre a concepção de *sphota* em Bhartrhari, a considera uma totalidade, o fundamento ontológico da linguagem. Segundo ela, *sphota* não pode ser pronunciada; ela é "o que está sob a pronúncia e a sonoridade da fala"[49]. Sendo assim, Kristeva enfatiza um aspecto significativo formulado por Bhartrhari e igualmente descrito por Coward, que está relacionado com a energia interna (*kartu*) contida na *sphota*, e que busca emergir, tornar-se expressão. O que parece ser unitário é assim visto como elemento que contém múltiplas possibilidades, referido nesses termos também por Coward[50].

Bhartrhari sugere dois modos através dos quais a energia da fala causa a fenomenolização da *sphota:* a potencialidade expressiva, latente, contida na *sphota*, e o desejo de comunicação manifestado por quem fala. Para Bhartrhari, *sphota* é o substrato real, a unidade linguística que coincide com seu significado. No entanto, a linguagem não seria o veículo de significados ou o transmissor de pensamentos. O pensamento funciona como uma âncora para a linguagem e vice-versa. Além disso, Bhartrhari inter-relaciona a *sphota* com dois outros elementos: *dhvani* e *nada*. Enquanto a *sphota* é associada com as unidades internas que transmitem significado, *dhvanis* são partículas imperceptíveis

47 Ver G. Sastri, *A Study in the Dialetics of Sphota*.
48 Ver H.G. Coward, *Mantra*, p. 34-39.
49 J. Kristeva, *Language, the Unknown*, p. 86.
50 Op. cit., p. 9.

que se materializam fisicamente e *nada* envolve a produção de sons que emanam vibrações[51]. A potência vibratória da voz é também descrita por Paramahansa Yogananda, que examina a natureza do sânscrito enquanto linguagem ritual. Ele se refere às suas possibilidades vibratórias explosivas, as quais "podem ser sabiamente utilizadas como meio para superar dificuldades encontradas pelo ser humano"[52]. No que diz respeito às potencialidades do som nesse caso, Yogananda acrescenta: "Qualquer palavra materializada claramente com a ajuda de uma concentração profunda pode adquirir um valor concreto."[53]

Em sintonia com os aspectos mencionados acima, Brook associou a *sphota* com a produção de ressonâncias que materializam potencialidades expressivas específicas.

> Qualquer nascimento é expresso através de uma forma [...] É o que os indianos chamam de *sphota*. Entre o que é e o que não é manifestado há uma espécie de onda de energias sem forma, e em certos momentos emergem certas explosões que correspondem a esse termo: "Sphota!" Essa forma pode ser considerada uma "encarnação".[54]

Brook também associa a noção de *sphota* à forma:

> A questão central, então, é aquela relacionada à forma, à forma precisa, à forma apta [...)] Mas o que significa forma? Independentemente da frequência com a qual retorno a essa questão, sou inevitavelmente levado para a *sphota* [...] Uma forma é o virtual que se manifesta, é o espírito que adquire um corpo.[55]

Ao adotar *sphota* como seu conceito de forma, Brook se refere ao mesmo tempo à forma como algo que emerge de um processo permeado por latências, à forma como estrutura e à forma como organismo perecível: "*sphota* é como uma planta em crescimento que desabrocha, vive durante um certo tempo, murcha, e depois produz espaço para outra planta"[56].

51 Ibidem, p. 34-39.
52 *Autobiography of a Yogi*, p. 13.
53 Ibidem.
54 *The Open Door*, p. 60.
55 Ibidem, p. 106.
56 Ibidem, p. 62.

A dupla imagem do teatro

Quando Artaud, em *O Teatro e Seu Duplo*, se referiu aos vários duplos relacionados ao teatro, ele se voltou para aspectos gerados por diferentes dimensões existenciais, da ética à metafísica. Apesar dos pontos de contato existentes entre Brook e Artaud no que diz respeito à noção de duplo, tal como o papel exercido pela imaginação, Brook a percebeu de maneira mais específica, associando-a na maioria das vezes ao *modus operandi* do ator. De fato, o termo "dupla imagem" foi frequentemente utilizado por Brook para descrever os processos de atuação:

> Em qualquer forma de teatro em que o ator e o público compartilham o mesmo espaço, a possibilidade da dupla imagem emerge. A dupla imagem é aquele algo que sempre vem à tona através da atuação. Todos os jogos infantis são baseados nessa ideia. As crianças não esquecem do fato de que estão correndo em um *playground*, e ainda assim elas experienciam a dupla imagem através da qual elas se tornam ao mesmo tempo piratas em um navio ou *gangsters* em uma esquina. Ela é evocada com um bastão. Ela é evocada com um graveto. Ela é evocada pela postura ou pelo modo de gritar.[57]

Essa passagem sugere que duplas imagens podem ser evocadas através da exploração dos assim chamados "objetos vazios", objetos que são ressignificados através de sua manipulação pelo ator. Como em *Ubu no Bouffes*, em *A Conferência dos Pássaros* e em *Mahabharata*, por exemplo, o trabalho com objetos vazios foi profundamente explorado pelos atores de Brook. De qualquer maneira, ele mencionou igualmente "o constante jogo, a tensão, o conflito, a harmonia entre o aqui e agora, e a dupla imagem"[58]. Com relação a esse aspecto, Brook, ao comentar *Os Iks*, outro espetáculo dirigido por ele, afirmou:

> *Os Iks* pode ser relacionado com o que fazemos toda a noite quando contamos uma história a uma criança. Começamos de maneira simples, com certos elementos que atraem a sua atenção – através de algo que pode ser compartilhado. Mas uma vez feito isso, é preciso saber que a história não é tudo. A história é o eixo e o suporte. E se tal história é tocante e provoca um interesse real nas pessoas que a estão assistindo,

57 Apud M. Croyden, op. cit., p. 175.
58 Ibidem, p. 177.

ela permite que algo mais surja: um sentido de aqui e agora. Eis por que em *Os Iks* quisemos construir uma história realisticamente convincente [...] O que nos interessou com relação ao *Iks* foi desencadear um processo através do qual, ao contar a história dos iks, as pessoas pudessem se dar conta de que estávamos falando delas.[59]

De acordo com Brook, o público deve perceber que a história que está sendo contada pelo ator poderia acontecer aqui e agora, em seu próprio contexto: "Nós dizemos, 'Contaremos uma história sobre a África' e, ao mesmo tempo, estamos de fato contando uma história sobre Nova York, ou se estamos nos apresentando em Paris, sobre Paris."[60]

Segundo ele, então, ao produzir o aqui e agora, ou seja, ao fazer com que o público sinta que a história que está sendo contada poderia acontecer em seu próprio contexto, a dupla imagem pode emergir:

> Se podemos manter as duas [as duas imagens, nesse caso a imagem da África e a imagem gerada pelo contexto do público], podemos produzir a ilusão de que as pessoas, ao verem os iks, veem um americano, um inglês, um alemão, um japonês e um africano, porque não há pretensão alguma em relação a isso, e então eles – o público – experienciam a dupla imagem. Quando a história se desenvolve, saberão que ela é sobre africanos; todos tentarão preservar a natureza africana da história, até um certo ponto. E ainda assim, em outro nível, tentamos manter o contato com o público, de modo que não sairemos daqui para ir até a África. Uma vez que estamos aqui e agora, permaneceremos aqui e agora, juntos.[61]

Nesse ponto serão examinadas as implicações relacionadas com a atuação, produzidas pelo jogo entre o aqui e agora e a dupla imagem. A produção de tal jogo requer do ator a capacidade de fazer com que o material com o qual está trabalhando pareça real. Sendo assim, objetos vazios, por exemplo, serão investidos de significados e a ficção se tornará, de certa maneira, realidade. É importante perceber que no trabalho de Brook a tarefa de fazer com que o material pareça real não está relacionada com a produção de materiais realistas, antes envolve a produção de diferentes ordens de representação, diferentes realidades.

59 Ibidem, p. 174.
60 Ibidem, p. 177.
61 Ibidem, p. 179.

Em *Os Iks*, *A Conferência dos Pássaros* e *Quem Vem Lá?*, por exemplo, dentre outros espetáculos dirigidos por Brook após 1974, diferentes ordens de representação foram produzidas pelos atores. Em *Os Iks* os atores de Brook exploraram o jogo entre o narrador, o ik, e um ser ficcional a meio caminho entre o narrador e o ik; em *A Conferência* eles exploraram o jogo entre o narrador, o pássaro, e o narrador-pássaro; em *Quem Vem Lá?* eles exploraram o jogo entre personagens extraídas de *Hamlet* de Shakespeare e seres ficcionais que atuaram fragmentos de textos extraídos de escritos de Stanislávski, Craig, Meierhold, Brecht, Artaud e Zeami. A produção de diferentes ordens de representação exerceu um papel central nesses espetáculos, e tal fato está diretamente associado ao jogo estabelecido entre o aqui e agora e a dupla imagem do teatro, tal como explorado no trabalho de Brook. Esse jogo colocado em prática pelos atores de Brook revela que entre as dimensões de identificação e estranhamento há um *continuum*. Ao usar a terceira pessoa enquanto atuavam as ações das personagens, por exemplo, eles transitaram não somente entre mundos ficcionais e o aqui e agora, mas também entre processos interiores e exteriores: "O verdadeiro ator reconhece que a liberdade real ocorre no momento em que aquilo que provém de fora e aquilo que emerge de dentro produzem uma fusão perfeita"[62]. Portanto, a dupla imagem do teatro não pode ser dissociada, no trabalho de Brook, do aqui e agora. É graças a tal conexão que ela pode emergir. Dessa forma, o ator-contador de histórias de Brook deve ser capaz de fazer o material com o qual está trabalhando parecer real, e para alcançar seu objetivo ele deve explorar não somente processos de identificação e estranhamento, mas também o *continuum* que existe potencialmente entre tais extremos.

Centelhas de vida

Brook se referiu às centelhas de vida como uma questão fundamental do fazer teatral:

> O problema inteiro reside em tentar saber se, momento a momento, no texto ou na atuação, há uma centelha, a pequena chama

62 *The Open Door*, p. 83.

que se acende e dá intensidade para aquele momento destilado, comprimido. Porque compressão e condensação não são suficientes. Podemos sempre reduzir uma peça que é muito longa, muito verborrágica, e ainda ter algo entediante. A centelha é o que importa, e a centelha está raramente em cena. Isso demonstra em que nível a forma teatral é assustadoramente frágil e exigente, porque essa pequena centelha precisa estar presente a cada segundo.[63]

A produção de centelhas de vida não está relacionada, a seu ver, nem com os textos dramáticos nem com as intenções artísticas. Algumas vezes, ele afirmou, é possível perceber uma centelha de vida em espetáculos comerciais banais, que podem ter uma qualidade superior aos experimentais[64]. Para o diretor inglês, o elemento humano é o que conta na produção de fenômenos vivos no teatro[65]. Cabe aqui uma pergunta: de que modo as centelhas de vida estão relacionadas com o elemento humano nesse caso? A fim de tentar responder a questão, alguns aspectos associados aos ensinamentos de Gurdjieff, altamente considerados por Brook, serão levados em conta: "Para mim, a pessoa mais interessante dentre todos os exploradores e professores, o mais amplo, e o que mais desenvolveu uma visão científica eficaz, que é constantemente confirmada pelas nossas descobertas em nosso trabalho – é Gurdjieff."[66]

Em 1979, Brook dirigiu *Meetings with Remarkable Men* (Encontros com Homens Notáveis), baseado no livro homônimo de Gurdjieff, e ao realizá-lo o diretor inglês tentou "capturar o sentido do que é transmitido pela palavra *pesquisador*"[67].

Como sugerido por Brook, seu primeiro contato com os ensinamentos de Gurdjieff ocorreu na metade dos anos de 1940[68]. Após descobrir o livro de Piotr D. Ouspensky, *In Search of the Miraculous*, Brook foi apresentado a Jane Heap, que liderava em Londres um grupo de estudos sobre Gurdjieff. Desde então, ele continuou a tomar parte no "Trabalho". De qualquer forma, devido à natureza específica dos ensinamentos de

63 Ibidem, p. 13-14.
64 Ibidem, p. 14-15.
65 Ibidem, p. 16.
66 Apud M. Croyden, op. cit., p. 278.
67 Ibidem, p. 280.
68 *Threads of Time*, p. 63-65.

Gurdjieff, Brook não deve ser considerado seu discípulo. Como observado pelo próprio diretor inglês, Gurdjieff nunca iniciou um movimento, ele sempre buscou "gerar pensamentos e provocar atividades independentes em outras pessoas"[69].

A importância dos ensinamentos de Gurdjieff no trabalho do diretor inglês é clara[70]. O trabalho desenvolvido por Gurdjieff sobre os centros humanos – sendo os principais: motor, emocional e intelectual; e os dois subordinados: instintivo e sexual[71] – envolve um processo de dissociação deles. Se os cinco centros humanos não forem dissociados, os hábitos automáticos – que representam o primeiro obstáculo a ser superado nesse processo – não serão transformados. Nesse sentido, o centro motor é o elemento a partir do qual o trabalho geralmente tem início. Sem o trabalho sobre si mesmo os seres humanos são vistos como máquinas que acreditam ter sua própria individualidade: "Individualidade, o singular e permanente Eu, consciência, vontade, habilidades práticas, o estado de liberdade interna, todas essas são qualidades que o homem comum não possui."[72] No trabalho proposto por Gurdjieff, a fim de desenvolver sua real individualidade, a fim de "ser", a pessoa necessita fazer um grande esforço, que envolve muitas intervenções conscientes sobre si mesma, da auto-observação à ruptura de hábitos automáticos:

> O crescimento interior do ser humano não pode começar enquanto a ordem das coisas permanecer imutável [...] Se a pessoa deseja atingir sua própria individualidade ela precisa se liberar das leis gerais [...] No trabalho, somente superesforços contam, além do normal, além do necessário.[73]

69 Apud M. Croyden, op. cit., p. 119.

70 A relação entre os ensinamentos de Gurdjieff e o trabalho de Peter Brook foi examinada por Basarab Nicolescu a partir de um ponto de vista denominado em seu artigo pensamento tradicional. Tradição, nesse caso, é definida por Nicolescu como "o conjunto de doutrinas e práticas religiosas ou morais, transmitidas ao longo dos séculos, originalmente oralmente". Longe de ser um objeto de reificação e exotização, tal pensamento tradicional produz implicações que estão associadas com o conhecimento científico. Algumas dessas implicações são apontadas por Nicolescu no artigo mencionado acima. Ver B. Nicolescu, "Peter Brook et la pensée traditionnelle", em Georges Banu (ed.), *Le Voies de la création théâtrale*, v. XIII, p. 143-161.

71 P. D. Ouspensky, *In Search of the Miraculous*, p. 99-115.

72 Ibidem, p. 159.

73 Ibidem, p. 163, 165, 347.

Para perceber de maneira mais clara a associação entre as centelhas de vida e o elemento humano no trabalho de Brook sobre a atuação, um aspecto específico dos ensinamentos de Gurdjieff será visto agora. Ele foi referido por Ouspensky como "graus de materialidade":

> As pessoas estão acostumadas a pensar que a matéria é igual por toda a parte. Todo o corpo de conhecimentos da física, da astrofísica, da química, os métodos da espectroanálise etc. estão baseados nessa hipótese. É verdade que a matéria é a mesma, mas a materialidade é diferente. Diferentes graus de materialidade dependem diretamente das qualidades e propriedades de energia manifestadas em um dado momento.[74]

A materialidade pode ser percebida em seus diferentes graus graças à conexão entre matéria e energia. É através de um preciso uso da energia, vista como um combustível do organismo humano, que, de acordo com os ensinamentos de Gurdjieff, a "matéria mais rústica" pode se transformar em "matéria fina". Devido ao papel exercido pela energia, seu desperdício precisa ser evitado. "A energia é desperdiçada devido ao trabalho errado dos centros; devido à desnecessária tensão dos músculos, desproporcional ao trabalho produzido; ao perpétuo falatório [...] devido ao desperdício constante da força de atenção."[75]

O modo como a pessoa utiliza sua energia determinará a transformação da matéria, da rústica à mais refinada. Sendo assim, uma implicação significativa associada aos graus de materialidade é gerada por esse processo, o qual envolve a densidade das vibrações.

> A expressão "densidade de vibrações" corresponde à "frequência das vibrações" e é usada como sendo o oposto de "densidade da matéria", ou seja, quanto maior a "densidade da matéria", menor a "densidade de vibrações", e vice-versa. A maior "densidade de vibrações" será encontrada na mais fina, mais rarefeita, matéria.[76]

O grau de materialidade experienciado por uma pessoa irá variar de acordo com a correlação dinâmica entre a densidade

74 Ibidem, p. 186.
75 Ibidem, p. 179.
76 Ibidem, p. 170.

da matéria e a densidade das vibrações. Uma das implicações geradas por esse processo, é que ele afeta a expressão humana. Se, quanto maior a densidade de vibrações, menor a densidade da matéria, isso levaria, de acordo com os ensinamentos de Gurdjieff, à produção de ocorrências expressivas particulares, a uma maior qualidade de presença. É exatamente nesse ponto que podemos retornar às centelhas de vida em Brook. Centelhas de vida, tal como referidas por ele, estão diretamente ligadas às qualidades variáveis de expressão humana, aos diferentes graus de presença humana. A fim de tentar controlar a correlação dinâmica existente entre a densidade da matéria e a densidade das vibrações, muitas práticas são desenvolvidas nos ensinamentos de Gurdjieff, como o trabalho com os centros humanos, prática adotada por Brook[77]. Durante os ensaios de *Carmen*, por exemplo, Brook colocou em prática alguns exercícios porque "permitiriam fazer uma 'fotografia' do funcionamento dos centros em um dado momento"[78].

> Em muitos exercícios propostos por Brook nós buscamos justamente assegurar uma unidade entre o pensamento, o corpo e os sentimentos, liberando o ator de uma atitude muito mental [...] Nesse trabalho de pesquisa descobrimos gradualmente um aspecto importante do funcionamento dos centros [...] Na preparação de *Carmen*, pedimos aos atores para caminharem emitindo um som e de passarem do piano ao fortíssimo sem variar o ritmo dos passos. A dificuldade demonstrada nesse exercício revelou a desarmonia dos centros, o bloqueio dos centros rápidos para o centro intelectual. A mesma observação pode ser feita em relação ao exercício em que deveríamos marcar com os pés ritmos quaternários, ao mesmo tempo que as mãos deveriam marcar ritmos ternários [...] Cristalizado em uma certa atitude, o ator pode descobrir o funcionamento contraditório desses diferentes centros e encontrar, assim, de maneira experimental, o caminho para um funcionamento harmonioso.[79]

Os aspectos envolvidos na produção dos graus de materialidade em Gurdjieff podem fazer perceber o modo pelo qual as centelhas de vida estão associadas ao elemento humano no

77 Ibidem, p. 351-356. Além do trabalho com os centros humanos, muitos procedimentos foram desenvolvidos com base nos ensinamentos de Gurdjieff, tal como a execução de sequências de movimentos.

78 Ver B. Nicolescu, "Peter Brook...", em G. Banu (ed.), op. cit., p. 152.

79 Michel Rostain, Journal des répétitions de "La Tragédie de Carmen", em G. Banu (ed.), op. cit., p. 215.

trabalho de Brook sobre a atuação. Através do desenvolvimento dos centros humanos, a correlação entre a densidade da matéria e a densidade das vibrações pode ser manipulada a fim de gerar o que Brook chamou de centelhas de vida, intensificando desse modo a qualidade de presença do ator.

De qualquer forma, cabe ressaltar que aspectos associados aos ensinamentos de Gurdjieff não permearam somente o trabalho desenvolvido por Brook com seus atores, mas também a relação entre ator e público: "o que é importante é apresentar imediatamente um material que seja capaz de conectar progressiva e simultaneamente o corpo, o coração e a cabeça do espectador"[80].

Tendo concluído a análise sobre a *sphota*, a dupla imagem do teatro e as centelhas de vida, a produção do momento presente no trabalho do diretor inglês será agora examinada.

O momento presente

A emergência do momento presente no trabalho de Brook sobre a atuação se dá em dois níveis. Com relação ao primeiro nível, o momento presente está associado a cada momento do espetáculo, em que uma relação consistente entre o ator e o público é construída gradualmente:

> No instante que tem a duração de um milésimo de segundo, em que ator e público interagem, como em um abraço físico, é a densidade, a espessura, as múltiplas camadas, a riqueza – em outras palavras, é a qualidade do momento que conta. Sendo assim, cada momento pode ser frágil, desprovido de grande interesse ou ,ao contrário, profundo em qualidade.[81]

No entanto, em outro nível, o momento presente representa o ápice, o ponto de chegada de um processo que é desenvolvido durante o espetáculo, fato que gera resultados específicos. "'O momento presente' é incrível. Como um fragmento quebrado de um holograma, sua transparência é enganosa. Quando esse

80 P. Brook, apud Jean Kalman, Any Event Stems from Combustion, *New Theatre Quarterly*, v. VIII, n. 30, p. 107.

81 P. Brook, *The Open Door*, p. 100.

átomo de tempo é partido, o universo inteiro é contido em sua infinita pequenez."[82]

No trabalho de Brook, esses níveis não são vistos como antitéticos, mas sim como complementares. Sua combinação gera um processo que pode levar à produção de experiências compartilhadas significativas, como descrito pelo próprio diretor inglês quando entrevistado por Jean Kalman. Nessa entrevista, Brook associa a produção do momento presente com o princípio japonês do *jo-ha-kyu*. Para o diretor inglês, no estágio "JO" a introdução de um tema deve capturar a atenção do público, e dessa forma o espetáculo deve começar diretamente, de maneira simples, como em *O Mahabharata*:

> Para introduzir *O Mahabharata* escolhemos começar com um narrador, no estilo do popular contador de histórias – alguém que pisca e imediatamente começa a falar de espermas, e assim por diante. Isso relaxa e surpreende o público intimidado pela perspectiva de assistir a um trabalho muito solene.[83]

Esse modo de proceder exerce para Brook a função de preenchimento de um espaço que sempre existe inicialmente entre o público e o espetáculo. O estágio seguinte "HA" representa a seu ver a passagem "da fase preparatória para a fábula em si"[84]. O desenvolvimento dessa fase requer grande atenção porque, "se o contato é quebrado por trinta segundos, você retorna ao ponto de partida novamente"[85]. É durante esse estágio que ocorre uma alternância de planos, entre o psicológico e o antipsicológico, entre o subjetivo e o objetivo, e é nele que a riqueza de pontos de vista sustenta a vida do espetáculo segundo Brook[86]. É através do desenvolvimento desse movimento contínuo que o próximo estágio "KYU" começa. Tal estágio é referido por Brook como aquele onde há a emergência de um "evento": "até esse ponto, há somente a preparação, um processo permeado por subeventos – e então, de repente, acontece uma combustão"[87].

82 Ibidem, 75-76.
83 Apud J. Kalman, op. cit., p. 108.
84 Ibidem, p. 109.
85 Ibidem.
86 Ibidem.
87 Ibidem, p. 110.

Dentre as implicações que emergem da analogia feita por Brook entre o desenvolvimento de um espetáculo e o princípio japonês de *jo-ha-kyu*, duas serão apontadas aqui. O princípio de *jo-ha-kyu* permeia a cultura japonesa em muitos níveis, da relação com a natureza até a produção de formas artísticas. Ele é definido em *Kadensho*, de Zeami, como sendo um modelo rítmico composto por três estágios – introdução, desenvolvimento e resolução – e é referido por Zeami como a base da construção artística do teatro nô: "O *jo-ha-kyu* está presente em todas as formas de arte, assim como no teatro nô."[88] Dessa maneira, a primeira implicação mencionada acima deriva do fato de que a analogia feita por Brook pode transmitir a ideia de que o *jo-ha-kyu* corresponde somente à estrutura geral do espetáculo. Em contraste com essa ideia, como colocado por Marshall e Williams, no teatro japonês o *jo-ha-kyu* "é utilizado como suporte de todos os momentos do espetáculo, assim como de sua estrutura" e, consequentemente, "cada ação e cada cena são permeados pelo *jo-ha-kyu*, e cada fala individual será caracterizada por seu próprio *jo-ha-kyu* interno. Mesmo um único gesto, tal como levantar um braço, começará com um certo ritmo e terminará com um ritmo levemente mais rápido"[89]. Portanto, visto isoladamente, a correlação estabelecida por Brook descreve parcialmente a função exercida pelo princípio. De qualquer forma, a descrição é pertinente ao tema tratado nessa entrevista, de acordo com o qual os espetáculos teatrais são examinados como "eventos", e tal fato nos leva à segunda implicação a ser apontada aqui.

Para Brook, os espetáculos teatrais não geram necessariamente eventos. Ao contrário, muitos espetáculos produzem um teatro morto, e são, desse modo, associados a não eventos. A seu ver, para que um evento se produza no teatro, duas condições são necessárias: "Em primeiro lugar uma explosão – em outras palavras, uma mudança de temperatura gerada por um encontro; e em seguida, que tal encontro produza uma ação que é interessante em função de sua significação – e esse é, de fato, o evento real."[90]

88 M. Zeami, *Kadensho*, p. 39.
89 Y. Oida; M. Lorna, *The Invisible Actor*, p. 31.
90 Apud J. Kalman, op. cit., p. 107.

O público representa uma fonte múltipla de energia, mas dado que ela não está concentrada no início do espetáculo, é necessário que se dê um processo de "afinação" entre ator e público. Tal processo é visto pelo diretor inglês como sendo uma condição *sine qua non* para que ocorra um evento no teatro. Além disso, ao longo do espetáculo, através do contato direto entre ator e público, uma cadeia de subeventos levaria à produção de um evento real, momento em que se materializaria uma experiência compartilhada: "o aspecto de realidade que o ator está evocando precisa desencadear uma resposta dentro da mesma área em cada espectador, de modo que, por um instante, o público vivencie uma impressão coletiva"[91]. Sendo assim, através da maneira pela qual Brook percebe o fato teatral como evento, é possível reconhecer de forma ainda mais clara a inter-relação entre a *sphota*, a dupla imagem do teatro, as centelhas de vida e o momento presente.

Brook vê a produção de um evento no teatro como uma "explosão" ou "combustão": "Um evento requer duas condições: 'em primeiro lugar uma explosão [...] Um esquema puro não pode gerar um evento. O esquemático não contém calor, e todo evento é gerado por uma combustão.'"[92] Mas ao mesmo tempo ele se refere a um processo em que subeventos levam aos "eventos reais"[93]. Descrevendo a fase "HA" de um espetáculo, ele aponta ainda a emergência de uma alternância de planos que gera, por sua vez, um movimento contínuo. Dessa forma, podemos reconhecer que a *sphota*, a dupla imagem do teatro e as centelhas de vida contribuem para a produção do momento presente, ou seja, contribuem para a produção de eventos no teatro.

De fato, como vimos, a *sphota* é comparada por Brook a uma planta que desabrocha, vive, murcha, e então produz espaço para outra planta[94], ao mesmo tempo que ele a considera como um catalisador do não manifesto que produz explosões[95]. A dupla imagem do teatro envolve, para ele, uma combinação de procedimentos que gera um movimento entre

91 *The Open Door*, p. 99.
92 Apud J. Kalman, op. cit., p. 107, 111.
93 Ibidem, p. 110.
94 *The Open Door*, p. 62. Ver supra, p. 137.
95 Ibidem, p. 60.

dimensões, entre subjetivo e objetivo, entre identificação e estranhamento[96]. E as centelhas de vida são desenvolvidas pelos atores através do jogo entre densidades de vibração e densidades de matéria, processo esse que permearia cada momento do espetáculo. Como já mencionado acima, todos os atributos associados a esses aspectos são referidos pelo diretor inglês em sua descrição sobre a produção de eventos no teatro. Consequentemente, tais aspectos devem ser vistos como constitutivos do evento teatral em Brook.

De qualquer forma, uma vez que, como já examinado, a *sphota*, a dupla imagem do teatro e as centelhas de vida podem ser produzidas através de diferentes níveis de exploração, a relação entre tais aspectos dá vida a um dinâmico processo constituído por muitas camadas, que são progressivamente materializadas durante o espetáculo: "nada é um evento inicialmente. Um evento não é jamais predeterminado. Tudo precisa ser gerado"[97]. Sendo assim, pode-se dizer que esses aspectos são entrelaçados e transformados mutuamente a fim de que um evento venha à tona. Portanto, eles poderiam ser comparados às partículas elementares da mecânica quântica, em que a energia é produzida não linearmente, mas por saltos[98].

> Se o JO se realiza, haverá uma melhor qualidade de sintonia ou escuta, e uma energia mais intensa irá fluir. É como um quantum, um salto de energia. Você ultrapassa a barreira do som, e se move em direção ao próximo estágio com o HA [...] Em sua sabedoria, os japoneses reconheceram que esse não é um movimento interrompido, mas um salto inesperado.[99]

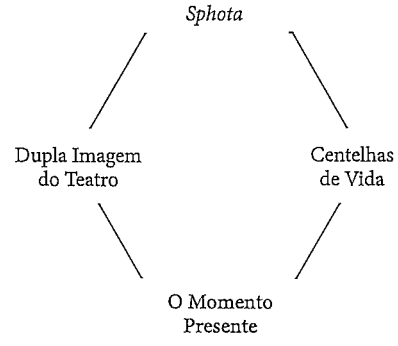
Dessa maneira, a relação entre *sphota*, a dupla imagem do teatro e as centelhas de vida não se dá de maneira linear no teatro de Brook. A fim de produzir o momento presente ou evento, a relação entre esses aspectos criaria assim uma espécie de campo:.

96 Apud M. Croyden, op. cit., p. 174, 177.

97 P. Brook, apud J. Kalman, op. cit., p. 111.

98 Nicolescu, referindo-se à percepção não linear de tempo-espaço revelado pela física quântica, descreve a produção de um *événement*, em que o observador se transforma em participante. Ver B. Nicolescu, "Peter Brook...", em G. Banu (ed.), op. cit., p. 153.

99 P. Brook, apud J. Kalman, op. cit., p. 109.



A partir das colocações feitas nesta parte do ensaio, pode-se reconhecer, através do exame dos três artistas abordados – Abramović, Monk e Brook – a existência de diferentes noções de "momento presente", que envolvem, por sua vez, a exploração de uma grande variedade de práticas criativas. Nas performances criadas por Abramović, o momento presente emergiu de uma convergência de procedimentos voltados para a exploração do risco, do descontrole e de diversos estados de consciência. Em Monk, o momento presente foi produzido através de uma agregação gradual de qualidades expressivas que envolveram uma conexão profunda entre corpo, voz e espiritualidade. Desse modo, nela o aspecto em questão não se deu através dos choques perceptivos gerados por ações de autoflagelação, como ocorreu nas performances de Abramović, mas através de um progressivo adensamento da experiência, em que o espectador e os executores são transportados para diferentes realidades. Em Abramović, o adensamento da experiência leva ao focalizar da atenção sobre as ações dilatadas no tempo e no espaço, que geram *gravitas* e potencializam o risco vivenciado pela *performer*. Em Monk, o adensamento da experiência também leva a um focalizar da atenção sobre as ações executadas pelos *performers*, nesse caso ações corporais e vocais, porém tais ações não parecem funcionar como túneis perceptivos, como em Abramović, mas como portais que fazem com que se perceba um desdobramento sensível da realidade dita objetiva, que abre assim a possibilidade de emergência de outras realidades. Já em Brook um outro processo parece se dar. Não há nos processos explorados por ele e seus atores a presença do risco

Yoshi Oida como Drona em O Mahabharata, *dirigido por Peter Brook . Foto: Passik Vohn.*

físico. O risco nesse caso pode ser percebido num outro nível que envolve a exploração de processos perceptivos que pode levar a uma profunda transformação pessoal. Semelhante, em alguns aspectos, à produção do momento presente em Monk, há aqui uma agregação gradual de qualidades expressivas que abre a possibilidade de emergência de outras realidades, contudo tais realidades estão em Brook ancoradas em materiais portadores de ficcionalização que envolve, portanto, a criação de seres ficcionais. A inter-relação entre *sphota*, dupla imagem do teatro e centelhas de vida funciona nesse caso como catalisadora das qualidades expressivas geradoras do momento presente, mas tal processo não pode ser dissociado da narrativização e da ficcionalização. De fato, a criação de seres ficcionais, que em Brook envolve um exercício profundo de alteridade, exerce a função de trampolim para um mergulho que se dá, ao mesmo tempo, nas ações executadas diante do público e nas realidades evocadas por tais ações. Nele, o grau de autorreferencialidade é bem menor se comparado à produzida no trabalho de Abramović e Monk, mas tal fato não faz com que o potencial expressivo gerado por seus atores seja inferior àquele produzido pelas outras duas *performers* examinadas nesta parte. De qualquer forma, o aspecto mais importante a ser reconhecido aqui é que nesses três casos pode-se reconhecer diferentes modos de materialização do momento presente que envolvem, por sua vez, a exploração de uma grande diversidade de práticas criativas, assim como diferentes abordagens relacionadas ao trabalho sobre si[100].

Além disso, é importante notar que as noções de momento presente que emergem das práticas desenvolvidas por Abramović, Monk e Brook, convergem, por sua vez, para a noção de "evento" ou "acontecimento", e desse modo pode-se reconhecer uma certa sintonia entre tais práticas e algumas formulações contemporâneas sobre esse tema, tais como aquelas concebidas por Deleuze, Lyotard e Alain Badiou. Deleuze descreve o evento como "uma vibração que veicula uma infinidade de harmônicos ou submúltiplos, tal como uma onda sonora, luminosa, ou ainda como um espaço cada vez menor, percebido

100 Se outros casos fossem examinados, outras noções poderiam ser reconhecidas.

durante um tempo cada vez mais curto"[101]. Para Deleuze, os eventos são vistos como linhas de intensidade que abrem possibilidades de vida e ação. Eles formam uma espécie de tela, uma membrana elástica disforme, um campo eletromagnético.

Para Lyotard, a emergência da experiência, ou seja, a emergência do que é chamado por ele "o evento de uma frase", permanece necessariamente inacessível à nossa compreensão, devido à indeterminação envolvida na ligação entre as frases. Uma das implicações importantes geradas por esse processo é que seu conceito de evento pode ser visto como uma elaboração que está em contraste com a concepção de experiência como representação. De fato, para Lyotard o evento está intrinsecamente relacionado a forças não racionais que propiciam a emergência do não representável[102].

Já de acordo com Badiou, "um evento é o que define a zona de indiscernibilidade enciclopédica"[103]. Em outras palavras, um evento envolve a nomeação de algo em relação ao qual a "enciclopédia de conhecimentos" não possui linguagem. Nesse sentido, Badiou se refere, por exemplo, ao evento copernicano de nomear o sistema solar heliocêntrico, que contradizia o conhecimento da época, o qual afirmava que o Sol girava em torno do planeta Terra. Além disso, segundo Badiou a emergência de eventos leva à produção de novas verdades. Elas não representam a Verdade, mas abrem caminho para certas verdades. Ou seja, a emergência de uma verdade particular está associada à produção de um evento particular. Desse modo, para Badiou não haveria "a Verdade", mas "uma verdade", que é produzida por um processo dinâmico. Ao gerar uma verdade, o evento, na sua visão, faz emergir uma reação em cadeia que reorganiza o saber assimilado precedentemente, uma vez que "uma verdade é sempre aquilo que produz um buraco no conhecimento"[104].

Apesar das implicações associadas a cada uma das referências descritas acima – Deleuze, Lyotard e Badiou – podemos reconhecer alguns pontos de contato entre essas formulações e as práticas desenvolvidas por Abramović, Monk e Brook. De

101 *The Fold*, p. 77-78.
102 *The Differend.*
103 *Theoretical Writings*, p. 147.
104 *Being and Event*, p. 327.

fato, a produção do momento presente no trabalho desenvolvido por esses artistas envolveu a emergência de vibrações sensíveis, fluxos, muitas vezes não representáveis, que geraram por sua vez "buracos", instabilidades no já sabido.

ALGUMAS IMBRICAÇÕES: ENTRELAÇANDO O INEFÁVEL

Após examinar três ambivalências, assim como diferentes noções de momento presente, ambos aspectos que permeiam profundamente o trabalho do ator e do *performer,* algumas imbricações, consideradas aqui como desdobramentos desses aspectos, serão tratadas: a questão da presença; as ressonâncias e tensões que emergem da conexão entre teatralidade e performatividade; e as inter-relações existentes entre as seguintes instâncias criativas: o treinamento, a produção de materiais e as dramaturgias.

Tais imbricações adquirem aqui um caráter específico na medida em que envolvem não uma sobreposição de elementos concretos e objetivos, mas um entrelaçamento dinâmico de qualidades fugidias e impermanentes, fato gerador de significativas dificuldades de elaboração.

A Questão da Presença

Refletir sobre a questão da presença associada ao trabalho do ator e do *performer* neste ponto tem como objetivo ao mesmo tempo desdobrar as elaborações anteriores relacionadas ao "momento presente" e considerar aspectos não abordados anteriormente. Pretende-se, assim, buscar problematizar ulteriormente a questão da presença a partir de outras referências e estímulos.

Tal questão, ainda que em diferentes modos e níveis, pode ser reconhecível no discurso e no pensamento de muitos artistas provenientes de diferentes continentes e épocas, tais como Roscius, Zeami, Mei Lang Fang, Talma, Luigi Riccoboni, Shakespeare, Stanislávski, Craig, Meierhold, Artaud, Marina Abramović, Vito Acconci, Meredith Monk etc. Essa lista

poderia ser desdobrada indefinidamente, mas o elã gerador desta seção não emerge da necessidade de mapeamento diacrônico ou sincrônico de tal questão, e sim da necessidade de localizar referências pregnantes que possam aglutinar questões, latências e perguntas tácitas ou explícitas, ainda sem resposta ou respondidas apenas parcialmente. Nesse sentido, dentre as referências que devem ser obrigatoriamente consideradas está o diretor Eugenio Barba. De fato, ele contribuiu de forma significativa para a reinserção da noção de presença no cenário artístico – sobretudo no campo do teatro e da performance – e no acadêmico nas últimas décadas.

Tendo concluído o seu aprendizado na Polônia com alguns diretores teatrais, dentre eles Grotowski, Barba funda em seguida o Odin Teatret, em 1963, e mais tarde, após construir um percurso artístico consistente com seu grupo, inicia uma nova etapa em que busca construir um espaço permanente de encontro, pesquisa e reflexão: a ISTA (International School of Theater Anthropology). Juntamente com a ISTA, surgem ainda outros projetos dirigidos por Barba, dentre eles o da criação de uma universidade itinerante – a Università del Teatro Eurasiano – e mais tarde, gradualmente, o projeto de formulação de uma disciplina – a Antropologia Teatral – proposto de maneira mais consistente quando da publicação de *La canoa di carta* (A Canoa de Papel), ocorrida primeiramente na Itália em 1993.

Barba define a presença de maneira extremamente pragmática: "O que é a presença? É aquilo que age sobre o espectador."[105] Mas, ao mesmo tempo, tal como descrito em *A Canoa de Papel*, o diretor italiano vê a presença como resultante de um processo que pode ser construído através de um treinamento rigoroso, feito com o ator. Nessa publicação, assim como em várias que a precederam, Barba, ao elaborar seus conhecimentos práticos e teóricos, reconhece alguns princípios, denominados por ele "princípios-que-retornam", que permeariam as práticas de atuação desenvolvidas em diferentes culturas teatrais, e que, portanto, possuem um caráter transcultural. São eles: o equilíbrio precário; a dança de oposições; o princípio de equivalência; o princípio de omissão; e um último

105 Faire du théâtre c'est penser de façon paradoxale, em J. Féral, *Mise en scène et jeux de l'acteur: Entretiens*, t.2, p. 97.

que seria uma decorrência dos anteriores, denominado "corpo decidido". Todos eles, as oposições que definem os percursos cinéticos das ações executadas pelos atores assim como as oposições musculares, a exploração das tensões entre equilíbrio e desequilíbrio, as equivalências que envolvem peso, fluência e dinâmicas, e a omissão como procedimento dramatúrgico que define o que e como deve ser revelado ou mantido em segredo ou latência, convergem, por sua vez, para a emergência de um corpo dilatado. Associado ainda a esse último princípio, há o *sats*. Tal como proposto por Barba, o *sats* estaria relacionado ao momento em que o corpo está para agir, seria a qualidade corporal que é produzida pelo corpo decidido, e que, portanto, atua como uma componente importante para a sua dilatação. Tais princípios são, por sua vez, reconhecidos e elaborados a partir de um pressuposto específico que envolve a distinção entre duas dimensões expressivas: a dimensão cotidiana e aquela extracotidiana. Os princípios mencionados acima estão relacionados com a segunda dimensão, ou seja, a extracotidiana.

Tais princípios, assim como as práticas associadas a eles são, pode-se dizer, conhecidos por muitos atores e *performers*, dada a sua ampla difusão por Barba e pelo Odin Teatret na Europa e, sobretudo, na América Latina. Uma das implicações geradas por essa difusão e pelo alto grau de assertividade que permeia o discurso utilizado na publicação de Barba, repleto de evidências supostamente científicas, pode ser relacionada à produção de uma "Verdade", tal como ocorreu antes com a noção de treinamento, cujo "mito" se instaura com a publicação de *Em Busca de um Teatro Pobre*, organizado igualmente por Barba. Desse modo, elaborações associadas *a priori* com a construção de uma poética específica são transpostas ao plano de uma estética normativa. Porém, nosso foco não envolve diretamente as inter-relações entre conhecimento e poder, e não serão aprofundadas aqui. Cabe, sim, problematizar a situação atual a partir do foco já estabelecido, ou seja, a questão da presença, que em Barba parte do percurso descrito acima.

Antes de continuar essa reflexão, é importante reconhecer o mérito das ações empreendidas pelo diretor italiano. Elas propiciaram um aprofundamento e uma ampliação de horizontes no que diz respeito à atuação, cujos debates eram fortemente

regidos até os anos de 1950 pela polarização Stanislávski-Brecht. De qualquer forma, a sua abordagem sobre o trabalho do ator e especificamente a sua noção de presença pedem uma reavaliação crítica. Nesse sentido, Patrice Pavis oferece parâmetros consistentes, questionando em muitos níveis as elaborações presentes em *A Canoa de Papel*. Dentre outros aspectos, Pavis critica a falta de articulação entre os aspectos considerados por Barba como pré-expressivos; a ausência de um exame mais detalhado e aprofundado das culturas teatrais das quais ele se vale, assim como a vulnerabilidade de suas formulações quando vistas do ponto de vista teórico. Para ele, as elaborações de Barba estão mais relacionados com um saber pragmático[106].

Além disso, a reavaliação proposta aqui pode se valer ainda das performances examinadas no primeiro capítulo deste estudo. Ao examinar tais performances a partir das descrições e observações precedentes e dos registros audiovisuais, alguns deles disponíveis na internet, pode-se perceber que a produção de presença no caso dos *performers* não parece ter emergido da exploração dos princípios propostos por Barba. De fato, o adensamento expressivo produzido por eles parece ter envolvido aspectos outros, associados às ambivalências e suas implicações, ambas já referidas neste ensaio.

No entanto, dado que o fenômeno artístico está em causa aqui em sua manifestação e processualidade, que se dá muitas vezes em nível microperceptivo, a verificabilidade dessa problematização revela-se como sendo uma tarefa árdua, que beira a impossibilidade. Uma questão permanecerá, portanto, em aberto. De qualquer forma, se os princípios operacionais são materiais de difícil avaliação, o pressuposto que os rege, ou seja, a distinção entre cotidiano e extracotidiano não oferece as mesmas dificuldades. Nesse sentido, as performances examinadas no primeiro capítulo, assim como as obras tratadas no segundo e a experiência descrita no terceiro, podem funcionar como evidências relevantes; elas podem demonstrar a ineficácia de tal distinção[107]. De fato, nesses casos, o adensamento expressivo produzido pelos *performers* e experienciado em primeira pessoa emergiu através

106 Ver Un Canoë à la dérive? *Théâtre Public*, n. 126.

107 A dissolução operacionalizada há várias décadas pela performance entre "arte" e "vida" pode ser considerada um aspecto fundamental nesse sentido.

de olhares e pressupostos que não envolveram essa distinção. Ao se dissolver as fronteiras entre o real e o ficcional, a distinção entre cotidiano e extracotidiano perde o seu eixo principal de aplicação. Tal adensamento expressivo parece estar mais em sintonia com os aspectos examinados nesta parte do ensaio.

Antes de tratar da próxima imbricação, considere-se ainda outros aspectos relacionados com a questão da presença do ator, pertinentes ao estudo desenvolvido aqui. Erika Fischer-Lichte, por exemplo, fez referência ao que chamou de *perceptual multistability* (multiestabilidade perceptiva)[108]. Nela, duas ordens perceptivas estão associadas a duas manifestações corporais distintas. Na "ordem da representação" o corpo é percebido como signo e remeteria a personagens ou seres ficcionais, e na "ordem da presença" o corpo se manifestaria e seria percebido em sua dimensão fenomênica. Dentre as implicações produzidas por essas ordens perceptivas e suas respectivas manifestações corporais destaca-se aquela de acordo com a qual a ordem da representação é vista como geradora de significados ao passo que a ordem da presença é vista como geradora de associações, memórias, que se materializam de forma totalmente imprevisível para o observador ou espectador, e que implicam em uma dissolução, no ator e no *performer*, das fronteiras existentes entre corpo e mente, gerando múltiplas possibilidades de incorporação (*embodiment*). E ao envolver o espectador nesse processo, Fischer-Lichte reconhece a emergência do que ela denomina *conceito radical de presença:*

> uma presença intensa revela o cancelamento da oposição entre corpo e mente/consciência, tal cancelamento é verdadeiro para todos os *performers* que manifestam essa qualidade de presença. Através da presença do *performer*, o espectador experiencia ambos, o *performer* e ele mesmo, como mente incorporada (*embodied mind*) em um constante processo de devir – ele percebe a energia que circula entre eles como uma energia transformadora e vital. Eu considero esse processo como manifestação do conceito radical de presença[109].

108 Ver Reality and Fictions in Contemporary Theatre, em M. Borowski; M. Sugiera (ed.), *Fictional Realities/Real Fictions*, p. 13-28. Ela se refere a essa noção também em várias passagens de seu livro *The Transformative Power of Performance.*

109 *The Transformative Power of Performance*, p. 99.

Reconhecendo a exploração da multiestabilidade perceptiva em trabalhos dirigidos por Frank Castorf e Romeo Castellucci, dentre outros, através da qual mudanças entre as ordens perceptivas mencionadas acima ocorreriam frequentemente, Fischer-Lichte aborda processos de certa forma análogos àqueles relacionados com a ambivalência representação-presentação já examinada precedentemente. De fato, as qualidades associadas ali ao polo do "sentido" encontram ressonâncias com as características de "ordem de presença" apontadas por Fischer-Lichte, uma vez que a manifestação dessa ordem implica num progressivo dissolver-se do signo e da representação. Sendo assim, Fischer-Lichte, ao propor a noção de presença nos termos referidos acima, amplia o seu potencial de exploração e aplicação, que contribui, por sua vez, em sintonia com os pressupostos delineados neste ensaio, para a compreensão da complexidade dinâmica que envolve o trabalho do ator e do *performer*.

No que diz respeito a essa complexidade, e mais especificamente à questão da presença no trabalho desses artistas, cabe considerar observações feitas por Josette Féral. A partir de entrevistas realizadas com diferentes diretores, no segundo tomo de *Mise en scène et jeux de l'acteur*, através das quais são examinados aspectos específicos, dentre eles a presença do ator, Féral evidencia a diversidade de percepções e de pontos de vista em torno desse tema. Em várias das entrevistas, a presença do ator é associada a modos específicos de produção de energia, mas, uma vez mais, qualquer esforço em direção a um consenso nesse sentido é rapidamente diluído. Desse modo, com exceção das elaborações feitas por Barba, cujas implicações foram acima referidas, a presença é percebida pela maioria dos diretores em termos genéricos e abstratos; ela é associada por eles a aspectos como "aura", "carisma", "estado de graça", "fogo sagrado", "magnetismo", "natureza animal" etc. A diversidade de concepções sobre a presença do ator documentada na obra de Féral chega mesmo a colocar lado a lado pontos de vista opostos. De fato, enquanto Jean Asselin associa a produção de presença do ator à repressão do ego e à exploração da "ausência de si", Robert Lepage e Bob Wilson a relacionam à confiança e à exploração de territórios expressivos já conhecidos pelo ator. De maneira

semelhante, Richard Foreman e Jacques Lassale a relacionam à competência teatral adquirida pelo ator.

Se as considerações em relação à presença do ator revelaram pontos de vista aparentemente não conciliáveis, as observações feitas por esses diretores sobre a conexão entre presença e energia não foram diferentes. No que diz respeito à energia, Féral aponta para o fato de que, antes de ser reconhecida como aspecto expressivo explorado no trabalho do ator, ela foi percebida como aspecto constitutivo do humano em vários níveis. Féral observa, por exemplo, que o século XIX foi o período em que a energia passou a ser vista como uma componente da fisiologia humana, e nesse sentido a colaboração ocorrida entre Joseph Breuer e Sigmund Freud – através da qual a mente foi definida como um sistema energético – representa uma evidência significativa. Em âmbito teatral, Barba associa a energia à biologia do ator, e a descreve como um conjunto de tensões musculares e nervosas, como uma atividade que manifesta variações simultâneas de tonicidade que produzem o que ele chama de corpo-em-vida. Barba, como Schechner, se refere à energia como uma espécie de combustível para a produção de presença, e ao perigo, por sua vez, como um dispositivo gerador de energia. Para Bob Wilson, a energia é associada à construção do espaço-tempo; e para Richard Foreman à concentração e foco; já para Elizabeth LeCompte a energia, vista como uma metáfora musical, emergiria da articulação entre a partitura executada pelo ator e a executada pelos outros integrantes do elenco de um mesmo espetáculo.

Mesmo sem adentrar em concepções associadas a outras culturas teatrais, cabe apontar a relação existente entre corporeidade e energia manifestada em várias culturas teatrais não ocidentais, tais como a indiana, a chinesa, a japonesa, a balinesa etc. Nesses casos, pode ser reconhecida uma operação de hipóstase, através da qual as fronteiras entre concreto e abstrato são invertidas ou até mesmo dissolvidas. Desse modo, a energia deixa de ser, nessas culturas teatrais, uma manifestação impalpável, e passa a funcionar como qualidade expressiva portadora de especificidades que adquirem concretude através do corpo.

Baseado nessas observações colocadas, uma consideração que pode ainda ser feita está relacionada à relativização da

funcionalidade e da eficácia dos procedimentos e princípios que permeiam o trabalho do ator e do *performer*. Tal consideração se dará na forma de um questionamento: a produção de presença, aqui, considerada como processo de adensamento expressivo do ator e do *performer*, pode ainda ser atribuída a princípios e práticas generalizantes e universalizantes?[110]

Outras presenças: recusa, latência, ausência

O adensamento expressivo em questão, por sua vez, pode ser ampliado conceitualmente, sobretudo no caso do *performer*, a tal ponto que é possível reconhecer a sua emergência através da exploração da ausência. No trabalho da artista francesa Sophie Calle, por exemplo, tal aspecto é recorrente. Em uma de suas obras – *Ghosts* (Fantasmas, 1991) – ela expôs descrições e desenhos feitos por funcionários e curadores do MOMA de Nova York de quadros do acervo permanente que haviam sido emprestados. Tais descrições e desenhos foram assim colocados nos espaços ocupados originalmente por tais quadros. Assim, mesmo sem se tratar da utilização direta de corpos humanos que agem, estamos diante de um processo artístico de presentificação que se deu através da exploração da ausência.

Inúmeros artistas, através de suas obras, podem ser utilizados como exemplos de exploração da "presença como ausência": Richard Jenkins, Banksy[111] etc. Dentre as implicações significativas que podem ser apontadas aqui, aquelas que dizem respeito à utilização de uma lógica e de uma atitude específica merecem destaque. De fato, ao propor o ato artístico nos termos descritos acima, Calle, assim como outros artistas,

110 Sobre a questão da presença cabe ainda fazer referência ao livro de H.U. Gumbrecht, *Produção de Presença: O Que o Sentido Não Consegue Transmitir*. Em sintonia com aspectos referidos aqui, Gumbrecht associa a dimensão de presença ao "não interpretável" e, nesse sentido, reconhece os limites da hermenêutica. Por outro lado, em contraste com os nossos pressupostos, ele utiliza o termo "sentido" como sinônimo do que foi referido aqui como "significado". De qualquer forma, apesar dessa "assimetria terminológica" é importante reconhecer os limites interpretativos ligados à produção de presença, tal como é colocado por Gumbrecht.

111 Um dos mais importantes artistas britânicos ligados à *street art*. Os seus dados biográficos são incertos e a dificuldade de acesso a tais dados parece fazer parte da poética proposta por ele.

evidencia a importância não da obra de arte em si enquanto artefato material, mas sim das latências e reverberações produzidas pela sua não presença. É importante reconhecer igualmente o deslocamento envolvido nesses casos, provocado pela escolha da parte do *performer* de não ser mais o foco do ato artístico mas sim o seu propulsor, gatilho, provocador.

Há nessa escolha, em muitos casos, uma atitude de recusa: a recusa em ostentar a própria presença. Constatamos aqui o "desaparecimento do *performer*" como foco da ação que viabiliza, por sua vez, o "aparecimento do público", processo que torna esse último, tal como desejado por Jacques Rancière em sua obra *The Emancipated Spectator*, parte constitutiva do fato artístico.

O Teatral e o Performativo: A Fita de Moebius

Refletir hoje sobre as possíveis relações/contrastes existentes entre as noções de teatral e de performativo é como percorrer um intrincado labirinto de espelhos multifacetados, é como tentar capturar um caleidoscópio em constante movimento e transformação. Desse modo, cabe esclarecer *a priori* que esta reflexão não pretende mapear, normatizar, estabelecer modelos, ou mesmo chegar a qualquer síntese, mas sim adentrar em alguns dos meandros constitutivos do horizonte em exame a fim de reconhecer questões e aspectos pertinentes a ele, que podem contribuir para os debates e para a criação em tal área de conhecimento[112].

Um dos possíveis pontos de partida dessa reflexão, que diz respeito à questão do teatral, pode ser o embate entre os movimentos de teatralização e de re-teatralização do teatro, ocorrido na Europa no início do século xx. Nesse âmbito, o caso Stanislávski-Meierhold adquire uma relevância

112 Uma das referências que contribuiu significativamente para a percepção de diferentes noções de teatralidade mencionadas, assim como para a percepção de aspectos relacionados ao debate entre teatralidade e performatividade é de autoria de Sílvia Fernandes. Trata-se de *Teatralidades Contemporâneas*. Revelando um grande conhecimento, Fernandes possibilita ao leitor um acesso claro e preciso a questões complexas, indicando autores relevantes e articulando as suas elaborações.

particular, sobretudo em função das questões nele envolvidas. Como sabemos, uma das razões que moveram Stanislávski a desenvolver suas pesquisas sobre o teatro, e especificamente sobre o trabalho do ator, está relacionada ao artificialismo e à repetição automática de procedimentos e códigos de atuação da época: "Quanto mais eu representava, tanto mais insistentemente procurava para mim caminhos verdadeiros, e tanto mais fortemente crescia a minha perplexidade"[113]. Ele reconheceu, assim, a necessidade de buscar procedimentos que pudessem ser geradores de uma conexão mais consistente com o público, que pudessem fazer do teatro um espaço de investigação do humano. Já para Meierhold, em sintonia com muitas das elaborações feitas pelos formalistas russos, o humano deveria emergir de uma dimensão que ultrapassa o indivíduo: "Se para o mestre da vivência o indivíduo psicológico e social é o centro de todas as coisas, para o mestre da biomecânica essa centralidade é deslocada para uma trans-individualidade dos poderes inefáveis ou das forças físicas de produção"[114]. Assim, se para Stanislávski o teatro de sua época deveria ser "desteatralizado", despido dos vícios e códigos cristalizados a fim de reconquistar sua ressonância expressiva, para Meierhold o teatro deveria ser, tendo como base um resgate das tradições teatrais passadas e presentes, ocidentais e orientais, "re-teatralizado", a fim de resgatar seu potencial estético e artístico, para assim atingir o *status* de forma de arte.

O caso Stanislávski-Meierhold pode assim ser visto como gerador de uma polaridade que aglutinou diferentes artistas. Do lado de Meierhold, poderíamos inserir Fuchs, que o antecipou, Craig, Piscator, até um certo ponto Brecht, Kantor, Grotowski, até chegar a Bob Wilson e Robert Lepage, dentre outros. Do lado de Stanislávski, podemos agregar Jacques Copeau e, dentre os artistas mais contemporâneos, Peter Brook. Contudo, a polarização desteatralização-reteatralização se demonstra limitada e redutiva, pois se por um lado permite o reconhecimento de certas diferenças, por outro tais diferenças, se examinadas mais rigorosamente, revelarão progressivamente a

113 C. Stanislávski, *Minha Vida na Arte*, p. 81.

114 J. Guinsburg, Stanislávski-Meierhold: Uma Relação Antitética, *Stanislávski, Meierhold & Cia*, p. 89.

própria fragilidade. De fato, em todos esses casos, a criação de linguagens expressivas, sejam elas próximas ou não do assim chamado realismo, está profundamente associada à investigação sobre o humano em muitos níveis. Dadas as dificuldades geradas por essa e por outras possíveis tentativas de categorização de caráter histórico, um caminho mais promissor parece ser o de refletir sobre o tema tratado aqui diretamente a partir das noções de teatral e de teatralidade.

Considerando aqui a matriz cultural greco-romana, os desdobramentos que emergiram do termo grego *theatron* – lugar de onde se vê – levaram a incontáveis hipóteses e metaforizações, através da quais o "ver" passou a ser gerador de uma verdadeira vertigem polissêmica: ver como revelação, ver como veículo de experiências etc.[115] Sendo assim, a noção de teatral não pode ser dissociada desse processo, cabendo-nos ressaltar, dentre os inúmeros responsáveis pela sua ampliação a contribuição do artista e teórico russo Nicolai Evreinov. Ao propor o termo *teatralnost*, Evreinov eleva a noção de teatral para além do que pode ser manifestado expressivamente no espaço da cena, reconhecendo-o como instinto humano. Tal instinto – o instinto teatral – está associado para ele à necessidade de transformar a aparência das coisas, da natureza e de si mesmo; trata-se de uma qualidade humana que precede o ato estético e que permeia a existência em seus mais diversos âmbitos.

Ainda que os registros históricos apontem uma defasagem existente em Evreinov entre as suas reflexões e práticas, seus escritos não se limitaram ao plano conceitual, mas relacionavam-se diretamente ao fenômeno teatral em sua processualidade. Nesse sentido, ele observou, por exemplo, que "as palavras assumem um papel secundário em cena [...] ouvimos mais com os olhos do que com os nossos ouvidos"[116]. Desse modo, pode-se dizer que se por um lado ele, através da noção de *teatralnost*, fez com que a noção de teatralidade ultrapassasse a cena e o âmbito artístico para se transformar em um instinto humano,

115 Patrice Pavis se refere ao termo *theatron* como o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada em um outro lugar. Apesar de mais detalhada, tal definição não descaracteriza aquela mais comum, apontada acima. Ver *Dicionário de Teatro*, p. 372.

116 Em S. Golub, *Evreinov: The Theatre of Paradox and Transformation*, p. 97.

por outro demonstrou ter uma percepção aguçada sobre os elementos que compõem a cena e seu funcionamento, antecipando assim muitas das transformações que viriam a acontecer ao longo do século XX[117].

Sem buscar categorizações de base histórica, um exame direto dos trabalhos produzidos por artistas pode fazer com que se perceba a noção de teatral e de teatralidade do ponto de vista do produtor, ou seja, o teatral e a teatralidade como projeto artístico. As referências nesse sentido são muitas, além de Evreinov, Appia e Craig, passando por Stanislávski e Meierhold até Artaud, Brecht, Kantor, Grotowski, Bob Wilson, dentre vários outros. Um dos aspectos relevantes dessa possível abordagem é a possibilidade de se perceber a noção de teatral e de teatralidade em seus processos de confecção, experimentação e execução, mesmo que o último processo em vários casos não tenha atingido um grau significativo de realização. Ao ler os escritos de Meierhold, Artaud, Brecht, Kantor, Grotowski, Vassiliev etc. e conectá-los com a produção artística ou com os registros audiovisuais de algumas de suas obras, pode-se perceber em cada um deles a tessitura que caracteriza e torna específica, a cada vez, a noção de teatral e de teatralidade; ou seja, pode-se perceber os seus diferentes modos de articulação dos elementos constitutivos da cena. A emergência da teatralidade aqui envolveria, ainda que de maneira diferenciada em cada caso, a produção de "convenções conscientes"[118]. No entanto, novamente nesse caso depara-se com dificuldades na medida em que denominadores comuns entre eles sejam buscados. O risco de se operar sérios reducionismos é, aqui, permanente. De qualquer forma, um aspecto específico que poderia ser apontado nesse âmbito é que nos casos mencionados acima, o teatral e a teatralidade emanam de uma conexão profunda, de um amálgama, que envolve as dimensões ética e estética. Mas diante da diversidade de manifestações que caracterizam os fenômenos cênicos, em

117 Dentre as referências que contribuíram direta ou indiretamente para a expansão da noção de teatral e de teatralidade, apontando conotações positivas e negativas a elas associadas cabe ressaltar E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*; e G. Debord, *A Sociedade do Espetáculo*.

118 As implicações ligadas a esse termo podem ser reconhecidas sobretudo em Meierhold. Ver V. Meyerhold, *Le Théâtre théâtral*, p. 42-43.

que medida especificidades devem ser buscadas em relação às noções de teatral e teatralidade?[119]

A reflexão sobre as noções em questão deve considerar as contribuições dos estudiosos. Para Roland Barthes, por exemplo, a teatralidade está relacionada a manifestações expressivas que vão além do teatro, mas que em âmbito teatral ela pode ser vista como:

> o teatro menos o texto, uma espessura de signos e de sensações que se edifica no palco a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior[120].

Além disso, ao refletir sobre a inter-relação entre diferentes formas de arte, como a fotografia, o teatro e o cinema, Barthes aponta possibilidades importantes a partir de suas elaborações sobre o "terceiro sentido" e o conceito de *punctum*. Tais elaborações buscam esclarecer, dentre outras coisas, como o específico de um fenômeno cênico é revelado não a partir dos processos de denotação e conotação, mas a partir do que chama de terceiro sentido, que não pode ser analisado e que vai além da representação, e que envolve, por sua vez, a manifestação do *punctum*. É através da captação do *punctum*, momento expressivo pregnante, que o específico do fenômeno pode ser captado, e que materializa ao mesmo tempo o terceiro sentido[121].

Bernard Dort, Patrice Pavis e Josette Féral refletem sobre o teatral e a teatralidade, mas nesses casos, mais do que tentar chegar a definições específicas dessas noções, eles buscam captar as condições que podem propiciar a emergência de seus aspectos dinâmicos. Dort, ao refletir sobre o processo

119 Pavis trata das "convenções conscientes" e se coloca a mesma questão ao examinar diferentes espetáculos que fizeram parte do Festival de Avignon em 1998. Ver La Théâtralité en Avignon, em *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, p. 267-287. Implicações relacionadas a esse escrito serão apontadas mais adiante.

120 Le Théâtre de Baudelaire, *Essais Critiques*, p. 41-42.

121 Pode-se reconhecer aqui uma conexão entre as formulações de Barthes sobre o terceiro sentido e o *punctum* e as elaborações apresentadas neste livro sobre as três ambivalências que permeiam o trabalho do ator e do *performer*.

de emancipação do teatro em relação à literatura[122] e às artes plásticas aponta para a dissolução de sua unidade enquanto forma de arte ocorrida ao longo do século XX, unidade vista como agrupamento estático de signos, para seguir em direção a processos dinâmicos geradores de polifonias de significação que se distanciam progressivamente da representação[123].

Patrice Pavis reconhece as elaborações de Artaud – através da ênfase que o artista colocava sobre a necessidade de exploração de intensidades que ressignifiquem e ampliem os sentidos para além da representação – como aglutinadoras de potencialidades significativas ligadas à noção de teatralidade[124]. Mas cabe ressaltar um outro escrito em que Pavis propõe uma abordagem diferenciada de reflexão sobre o tema. Em 1998, ele se coloca a questão: em que medida a noção de teatralidade é, de fato, útil para o conhecimento do fenômeno teatral? Em outras palavras, em que medida tal noção auxilia no processo de recepção e leitura dos espetáculos? O pesquisador francês, ao manifestar a sua desconfiança em relação a essa noção, aponta os diversos riscos que a sua utilização pode gerar[125]. De fato, a utilização de tal termo pode levar, por exemplo, a "designar uma essência indefinida da 'especificidade do teatro'"[126], ou seja, tal uso pode levar a produzir uma metafísica da teatralidade. Buscando escapar desse e de outros riscos, Pavis levanta possíveis noções desse termo a partir do contato direto com os espetáculos apresentados no Festival de Avignon daquele ano. Ao

122 Porém, como aponta Sarrazac, Dort, assim como Barthes, não buscou negar a importância da exploração de textos no teatro: "Para Barthes e Dort, a teatralidade não implica em um teatro sem texto, mas na percepção do teatro em seu processo de criação, em seu processo de tornar-se teatro." The Invention of "Theatricality": Rereading Bernard Dort and Roland Barthes, *SubStance*, v. 31, n. 2, p. 65. No que diz respeito às transformações ocorridas nas últimas décadas, cabe ressaltar, como aponta Sílvia Fernandes, a apropriação da teatralidade pela dramaturgia, como no caso de Bernard-Marie Koltés ou de Fernando Bonassi. Ver S. Fernandes, op. cit., p. 153-169.

123 Ver B. Dort, *La Représentation émancipée*, p. 173-184.

124 Ver *Dicionário de Teatro*, p. 371-374. Em sintonia com a noção de teatralidade em Artaud, o filósofo francês Jean-François Lyotard reflete sobre o que chama de "teatro energético". Para saber mais, ver Le Dent, le Paume, *Des Dispositifs Pulsionnels*, p. 91-98. A associação entre Lyotard e Artaud é apontada por estudiosos, dentre eles Hans-Thies Lehmann, em *Teatro Pós-Dramático*.

125 La Théâtralité en Avignon, op. cit.

126 Ibidem, p. 267.

formular dezessete noções de teatralidade, organizadas a partir de duas categorias – teatralidade negada e teatralidade sublinhada – ele aponta para a necessidade de se reconhecer que a noção de teatralidade resiste a qualquer definição unívoca[127]. Segundo ele, definições pragmáticas podem ser mais úteis e, nesse sentido, propõe que se considere a teatralidade como "um conceito operativo que prova, algumas vezes pela via negativa, que não existe uma teatralidade em si"[128]. Apesar de resistir a definições unívocas, Pavis esclarece em seu escrito os limites ao território de análise e os pressupostos que o caracterizam. Desse modo, ele considera a teatralidade como "uma maneira estética de tratar a realidade", como "uma maneira ficcional de definir a representação" e "como uma maneira reflexiva, ou autorreflexiva, de olhar para a obra de arte"[129].

Para Josette Féral, a teatralidade parece estar, de certa forma, irremediavelmente ligada à representação, e portanto aos processos de organização simbólica, assim como à narratividade[130]. Contudo, a pesquisadora canadense, mantendo uma atitude de questionamento constante em relação às suas próprias elaborações, levanta ao mesmo tempo outras questões e possibilidades. De fato, mais tarde, em 2002, descreverá os dois pontos de vista elaborados por ela sobre a teatralidade como complementares[131]. Por razões ligadas ao percurso do discurso desenvolvido nesta parte do ensaio, considerarei a versão em inglês do artigo publicado originalmente em 1988 em francês[132]. A noção de teatralidade é vista aqui, por Féral, em sintonia com as elaborações de Michael Polany em *Tacit Dimension*, como exemplo de um "conhecimento tácito", sobre o qual se faz referência frequentemente, mas que resiste a uma definição consensual. É observada não como um fenômeno

127 Ibidem. A razão pela qual tais noções não foram descritas neste ensaio está relacionada ao fato de que para Pavis elas tiveram como função principal, como mencionado acima, evidenciar a impossibilidade de se chegar a uma definição unívoca de teatralidade.

128 Ibidem, p. 286.

129 Ibidem, p. 286-287.

130 Ver J. Féral, Performance et théâtralité: Le Sujet démystifié, em J. Féral et al. (eds.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, p. 133.

131 Introduction, *SubStance*, v. 31, n. 2, p. 3-13.

132 Theatricality: The Specificity of Theatrical Language, *SubStance*, v. 31, n. 2, p. 94-108.

estritamente teatral e, a fim de esclarecer esse ponto, ela se utiliza de três diferentes situações: você chega ao teatro, encontra a cortina aberta e sem atores no palco; no metrô, você testemunha uma briga entre uma pessoa que está fumando e outra que quer que ela pare de fumar ali; você está sentado em um café, na calçada, e observa os passantes. Em relação à primeira situação, Féral observa que a presença do ator não é um pré-requisito da teatralidade, e que o espectador, mesmo diante da ausência dos atores, percebe os signos que fazem daquele espaço um teatro e constrói as próprias expectativas a partir dessa percepção. Com relação à segunda situação, ela observa que, se as pessoas que estavam presentes no lugar em que a discussão aconteceu percebessem que se tratava na verdade de atores praticando teatro invisível nos termos propostos por Boal, a percepção de teatralidade surgiria e tal fato a faz acrescentar que a teatralidade parece emergir da consciência que o espectador tem da intenção teatral dirigida para ele. No que diz respeito à terceira situação, ela observa que um certo grau de teatralidade pode surgir através de seus gestos, através da maneira como as pessoas observadas ocupariam o espaço à volta deles.

Diante dessas situações, Féral elabora o seu ponto de vista de acordo com o qual a teatralidade "parece ser um *processo* que está relacionado com o olhar que postula e cria um espaço outro, que pertence ao outro, e a partir do qual a ficção pode emergir"[133]. Além da ênfase sobre a processualidade intrinsecamente ligada a essa noção, esse olhar envolve, por sua vez, para Féral, nos três casos propostos por ela, duas dimensões em jogo, a do espectador e a do ator/*performer* que assume essa função voluntária ou involuntariamente:

> A teatralidade ocorreu [nos casos propostos] sob duas condições: primeiramente através de um deslocamento do ator/*performer* do espaço cotidiano que ele ocupa; em segundo lugar, através do olhar do espectador que emoldura um espaço cotidiano que ele não ocupa.[134]

Além disso, ao reconhecer a importância dessas dinâmicas do olhar como geradoras de teatralidade, Féral reconhece ao mesmo

133 Ibidem, p. 97.
134 Ibidem.

tempo a importância da função exercida aqui pela alteridade: "Essas ações criam uma fissura que divide o espaço de teatralidade. Esse espaço é o espaço do 'outro'; é o espaço que define ambos, a alteridade e a teatralidade."[135] Uma das condições necessárias para a emergência da teatralidade está relacionada com um olhar ativo que dá vida, assim, a uma operação cognitiva mobilizada pelo observador e pelo observado. Ela reconhece ainda a existência de dois modos ou categorias de teatralidade: aquela pré-estética (The Theater as Pre-Aesthetic) e a teatralidade cênica (Stage-Related Theatricality). Com relação à última, enfatiza a importância da função exercida pelo ator, que é "simultaneamente o produtor de teatralidade e o canal através do qual ela se manifesta",[136] e através do qual a alteridade surge de maneira potente. De fato, o corpo do ator funciona como um sistema de signos, mas vai além, manifestando a sua natureza material e o caráter imediato do evento que presentifica.

Na conclusão desse artigo, Féral, articulando os pontos levantados anteriormente, observa que a teatralidade não é a soma de propriedades e características, mas se dá através de manifestações específicas; ela não está limitada ao campo do teatro, mas pode se dar em outras formas de arte, assim como no cotidiano; a teatralidade não pertence a sujeitos ou objetos, mas é o resultado de dinâmicas perceptivas que envolvem um observador e um objeto ou ser observado, cuja relação pode ter início ou pelo ator que age intencionalmente nesse sentido ou pelo observador que transforma o outro que passa assim a ser espetacularizado, ocupando um espaço diferente do cotidiano. Assim, três seriam as condições de emergência da teatralidade para ela, colocadas como fissuras (*clivages*): a partir do olhar do observador, a instauração de uma separação entre o evento ou objeto observado e seu *habitat* ordinário gerando assim um espaço outro; o estabelecimento de uma tensão entre ficção e realidade; e na relação com o ator a emergência de uma separação entre o instintivo e o simbólico. Para Féral, portanto, a emergência da teatralidade envolve um deslocamento perceptivo que produz um ato de representação e a construção de uma ficção[137].

135 Ibidem.
136 Ibidem, p. 100.
137 Ibidem, p. 105.

A partir das abordagens e pontos de vista referidos acima, diferentes noções de teatral e teatralidade foram levantadas. Uma vez concluída essa etapa de reflexão, o performativo será agora o catalisador do discurso a ser desenvolvido nesta parte do ensaio. Mas antes de iniciar essa etapa, serão considerados alguns posicionamentos críticos em relação à teatralidade. Creio que tais considerações, ao apontar problemas relacionados com a noção de teatralidade, podem evidenciar algumas das tensões existentes entre o teatral e o performativo, e auxiliar uma compreensão mais precisa das especificidades desse último.

Dentre os posicionamentos antiteatrais que surgiram ao longo do século XX e que permaneceram como emblemáticos está aquele de Michael Fried, que em 1968 observou que "o sucesso ou mesmo a sobrevivência das artes depende da habilidade que elas têm de destruir o teatro [...] A arte degenera assim que ela se aproxima do teatro"[138]. Apesar da repercussão menor, mas não menos relevante, mais tarde, em 1982, G. Abensour afirmaria:

> Nada é mais odioso para o poeta lírico que a ideia de teatralidade que inicialmente designa uma atitude completamente estranha, desconectada do sentimento íntimo que ela deveria inspirar – uma atitude que pode ser identificada prontamente com a ausência deliberada de sinceridade. Nessa perspectiva, ser teatral é ser falso.[139]

Mais do que ler tais posicionamentos como simples expressões de preconceitos, elas são reveladoras de processos históricos e culturais complexos, que aglutinam dinamicamente aspectos relevantes para este ensaio. Fried, ao buscar examinar algumas distinções existentes entre arte minimalista e arte moderna, coloca que essa última deve vencer a sua "objectualidade" (*objecthood*), vista como ênfase excessiva em sua própria materialidade, a fim de evitar o que para ele se constitui como um dos principais problemas da arte minimalista: a necessidade do observador como componente instauradora da obra

138 Art and Objecthood, *Minimal Art*, p. 116-147.

139 Blok face à Meyerhold et Stanislavski ou le problème de la théâtralité, *Revue des Études Slaves*, v. 54, n. 4, 1982, p. 671. Passagem traduzida para o inglês por Josette Féral em Theatricality: The Specificity of Theatre Language, op. cit., p. 102.

de arte. Para que a pintura produza o "pictórico", e a escultura o "escultório", a obra de arte para ele deve transcender a própria objectualidade. É exatamente a partir desse aspecto que a tensão entre a arte moderna e a arte minimalista se daria: enquanto a primeira seria portadora dessa transcendência a segunda faz da própria objectualidade a sua razão de ser, e ao se caracterizar dessa forma, a arte minimalista passa, a seu ver, a se aproximar do universo do teatro na medida em que instaura uma dependência da presença do observador ou espectador. Desse modo, enquanto a arte moderna para ele é convicta, inteira e instantânea, a arte minimalista gera interesse, é constituída por espaços vazios e coloca ênfase na duração. Parece ser a partir desse olhar que Fried aponta para o processo de degeneração da arte à medida que essa se aproxima do teatro. Mais tarde, ao publicar *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Absorção e Teatralidade: Pintura e Observador na Era de Diderot), Fried, em sintonia com o ponto de vista de Diderot[140], afirma que quando emerge no observador a consciência de seu ato de observar, a absorção, vista por ele como aspecto-chave de experiência estética, é sacrificada. Se o foco de sua crítica mudou em relação ao escrito anterior – enquanto naquele o foco estava na arte minimalista, aqui ele compara a arte do século XVIII com aquela surgida no pós-guerra – a teatralidade se mantém como uma dimensão que deve ser evitada pela arte, uma vez que ela emerge à medida que a absorção em questão é sacrificada. Já Abensour, na passagem inserida acima, enfatiza a conexão entre teatralidade e simulação, ou falsidade.

Tal atitude de resistência ao teatro emergiu frequentemente no século XX, e desse modo Fried e Abensour não são casos isolados. A polêmica estabelecida entre Stanislávski e Meierhold representa uma outra evidência nesse sentido. De fato, o primeiro não se cansou de fazer duras críticas ao teatro nos termos apontados por Abensour, e seu trabalho pode ser visto,

140 Fried extrai dos escritos de Diderot sobre as artes – *Salons* – a ênfase sobre o processo de quase transe que é causado no observador quando está diante da obra. Tal fato seria consequência, a seu ver, da autonomia da obra em relação ao observador que se daria através de procedimentos tais como o olhar indireto das figuras retratadas nas obras. Para mais informações ver D. Diderot, *Diderot on Art*.

em certa medida, como uma tentativa de se lidar com essa problemática. Mas como observa Martin Puchner, muitos foram aqueles que manifestaram uma atitude antiteatral[141]. De fato, na sua visão, durante o modernismo tal atitude juntamente com aquela contrária, pró-teatral, são claramente reconhecíveis. Dentre as referências apontadas por Puchner, ligadas à antiteatralidade, se destacam, além de Michael Fried, Friedrich Nietzsche, Mallarmé, Walter Benjamin e Theodor Adorno. Em relação ao primeiro, percebe-se uma ênfase colocada na necessidade de controle do artista sobre os processos de recepção de sua obra. Fried critica, assim como Nietzsche, a influência que o teatro exerce sobre as outras artes. No caso do filósofo alemão essa crítica é ainda mais severa, e ele chega a utilizar o termo "teatrocracia" para se referir à capacidade que o teatro tem de estabelecer regras sobre as outras formas de arte. Em meio ao embate estabelecido com Richard Wagner, Nietzsche define a teatrocracia como "uma fé sem sentido em relação ao teatro, em relação ao direito do teatro de agir como um ser supremo sobre as artes, sobre a arte"[142]. Esse ataque ao teatro feito por Nietzsche pode causar estranhamento se se considera o fato de que o mesmo autor escreveu *O Nascimento da Tragédia*, mas como bem observa Puchner o teatro vislumbrado pelo filósofo alemão nessa obra não continha *script*, público ou atores individualizados. Benjamin, por sua vez, reconhece o teatro como produtor de uma especificidade, de uma "aura" que faz com que, em contraste com o cinema, ele não possa ser considerado como expressão associada à arte moderna.

Se as referências mencionadas têm em comum uma atitude antiteatral, os contextos em que ela ocorreu em cada caso – de ruptura entre Nietzsche e Wagner, ocorrida entre 1876 e 1878; de crítica feita à arte minimalista; e de tentativa de examinar mais a fundo o cinema enquanto forma de arte – são úteis na medida em que tais fatos revelam, de acordo com Puchner, não uma atitude de simples rejeição em relação ao teatro, mas a existência de uma atitude antiteatral que permeou o período do modernismo. Nesse sentido, também os escritos de Adorno sobre Brecht e Beckett demonstram essa atitude, à medida que

141 Introduction, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama*, p. 1-28.
142 Preface, *The Case of Wagner*.

Adorno reconhece esses como casos em que o modernismo se manifesta em função de sua resistência ao pessoal, ao individual e ao mimético.

A atitude antiteatral está relacionada ainda com a afinidade potencial existente entre o teatro e a esfera pública. O teatro, talvez como nenhuma outra forma de arte, pode funcionar como um potente veículo formador de opinião. Desse modo, é compreensível, se vista também por esse viés, a resistência do movimento modernista ao teatro e ao seu poder sobre as outras artes, uma vez que ele poderia, em contraste com os objetivos que caracterizaram esse movimento, fazer com que as diferentes formas de arte se tornassem mais acessíveis ao grande público. Mallarmé, como aponta Puchner, em sintonia com essa atitude, recusa a natureza coletiva e colaborativa do teatro.

No que diz respeito ao ator, a atitude antiteatral surgida durante o modernismo está relacionada à presença da mimese nesse âmbito e às limitações que o ator apresenta enquanto material artístico. Mesmo as tentativas feitas nesse sentido por vários diretores não cancelaram, segundo Puchner, a dependência que prevalece entre a personificação do ator e um tipo não mediado de mimese. Desse modo, pode-se reconhecer que as limitações apresentadas pelo ator enquanto material artístico são vistas como obstáculos ao desenvolvimento do modernismo enquanto movimento artístico na medida em que tal movimento era permeado por valores como a busca pela abstração, pelo estranhamento e por construções formais complexas. Nesse sentido, Gordon Craig, Oscar Schlemmer, Nicolai Foregger e Vsévolod Meierhold podem ser vistos como diretores que buscaram, em sintonia com os valores que permearam o modernismo, ampliar as potencialidades expressivas do ator enquanto material artístico.

Com relação à atitude pró-teatral, várias referências podem ser apontadas. A lista nesse caso é grande; dentre os artistas que se vincularam a essa atitude pode-se mencionar George Fuchs, Craig, Appia, Copeau, Artaud, até Marinetti e os artistas que participaram das chamadas vanguardas históricas: futurismo, dadaísmo, cubismo, surrealismo, expressionismo etc. No entanto, diferenças internas entre essas referências emergem de maneira relevante. De fato, se para muitos dos

artistas mencionados acima a teatralização ou re-teatralização do teatro, tal como proposto por Fuchs, permaneceria como investigação que, apesar da busca por inovações estéticas ainda conserva a lógica do espetáculo que é apresentado em um espaço cênico, em outros casos, como aquele de Marinetti, tal re-teatralização implicou, em certa medida, na negação dos pressupostos que caracterizavam o teatro até aquele momento. Desse modo, desde a atuação do ator até a utilização dos espaços e os modos de interação com o público, sofrem transformações com o advento das vanguardas. Pode-se reconhecer, assim, que muitas das manifestações promovidas pelas vanguardas – dos cabarés às intervenções de rua dos futuristas aos eventos ocorridos no Cabaret Voltaire, templo do dadaísmo – foram portadoras em si de uma tensão intrínseca aglutinadora das atitudes pró e antiteatral[143].

Tendo apontado, seguindo os passos de Puchner, alguns aspectos relacionados à atitude antiteatral que permeou parte do século XX, iniciarei a reflexão sobre o performativo. Como colocado anteriormente, a inserção de tais aspectos adquire uma função de transição para a reflexão sobre o performativo. Essa transição abre, por sua vez, duas implicações: primeiramente oferece, ainda que de maneira breve, um suporte histórico que demonstra que a atitude antiteatral não surgiu com o advento da *performance art*; e pode ser vista como arsenal de tensões geradoras das questões que serão utilizadas e desdobradas neste ensaio. A partir das críticas feitas por Fried, por exemplo, pode-se reconhecer as tensões existentes entre a "autonomia" e a "incompletude" da obra de arte, e a consequente importância do observador ou espectador nesse segundo caso enquanto componente instauradora da obra de arte como tal. Através da crítica feita, de um lado, por Abensour e, de outro, por Nietzsche, Benjamin e Adorno pode-se reconhecer a importância de algumas tensões

143 Cabe acrescentar que não há um consenso em relação a esse ponto de vista. De fato, se RoseLee Goldberg, por exemplo, reconhece na explosão das vanguardas uma fonte de transformações que envolveram o teatro, direta ou indiretamente; para Leehmann, mesmo reconhecendo os surrealistas como uma exceção nesse sentido, as vanguardas preservam o essencial do teatro dramático na medida em que permanecem fiéis ao princípio da mimese da ação. Ver R. Goldberg, *A Arte da Performance*; H.-T. Lehmann, *Teatro Pós-Dramático*; e J. Guinsburg; S. Fernandes (orgs.), *O Pós-Dramático*.

que estão diretamente ligadas ao trabalho do ator e do *performer*. De fato, enquanto Abensour coloca em evidência aquela existente entre sinceridade e insinceridade, entre simulação de uma ação e ação real, os três últimos enfatizam a tensão entre personificação e impersonificação. Todas serão examinadas nesta parte do ensaio.

O performativo foi inicialmente abordado por John L. Austin, filósofo da linguagem. Suas elaborações emergem, por sua vez, de uma transformação radical nas abordagens sobre a linguagem gerada por alguns filósofos, dentre eles Ludwig Wittgenstein. Uma das implicações significativas geradas por sua obra *Investigações Filosóficas* está relacionada ao fato de que até então a linguagem era considerada em simetria com o pensamento e a percepção de mundo, e portanto a linguagem era vista como uma representação literal do mundo. Com Wittgenstein a simetria linguagem-pensamento-sentido é dissolvida e tal transformação foi fundamental para a emergência da abordagem performativa da linguagem desenvolvida por Austin e Searle[144].

How to Do Things with Words (Como Fazer Coisas Com as Palavras), de Austin, que inaugura de certa forma essa nova abordagem, reúne um conjunto de palestras sobre a natureza da língua vista como geradora de atos. Austin reconhece a especificidade de sentenças que não podem ser avaliadas como verdadeiras ou falsas e que são geradoras do que chamou de "atos de fala" (*speech acts*). Assim, quando se diz, por exemplo, "eu vos declaro marido e mulher" ou "eu batizo este barco Rainha Elisabeth", "O senhor fulano de tal é declarado culpado", tais sentenças não são usadas para descrever coisas mas para fazer coisas. J.R. Searle desdobrou as investigações desenvolvidas por Austin e através das três categorias formuladas por esse último – locutório, ilocutório e perlocutório[145] – Searle questiona alguns pressuposto, levanta-

144 Para obter mais informações sobre essa temática, ver A. Zandwais (org.), *Ensaios: Relações Entre Pragmática e Enunciação*; e A.R. Moreno, *Wittgenstein: Os Labirintos da Linguagem*.

145 O nível locutório se refere à execução da fala e envolve os seus aspectos verbais, sintáticos e semânticos; o ilocutório se refere à força da fala e seu significado intencional, nesse caso o falar materializa ações como prometer, dar ordens etc.; e o perlocutório, aos possíveis efeitos gerados pela fala, tais como sedução, ameaça, persuasão, manipulação etc.

dos por seu predecessor, sobre o fato das sentenças performativas serem ou não verdadeiras ou falsas, uma vez que disso depende certas "condições de credibilidade" que envolvem a produção dessas sentenças, e estabelece uma diferença entre "atos diretos" e "indiretos" de palavras. Esse processo se desdobra a partir de muitas referências, dentre elas Jacques Derrida, em *Marges de la Philosophie*, que a partir das condições de credibilidade elaboradas por Searle, demonstra que a enunciação performativa não tem seu referencial fora dela e, portanto, pode ou não ser eficaz.

Na entrevista feita por mim com o professor Marvin Carlson[146], ele descreve com clareza alguns desdobramentos ocorridos com a noção de performativo. Vejamos algumas passagens dessa entrevista abaixo:

> O termo performativo pode ser visto como um daqueles que operam, mais do que em termos descritivos, em termos metafóricos, que portanto tem a capacidade de gerar reflexões e discussões em áreas distantes daquelas que os geraram. [...] Há um sentido original em Austin, uma qualidade, uma potencialidade colocada sobre o fazer [...] um fazer gerador de implicações. Essa noção, essa ênfase colocada sobre o fazer coisas com as palavras foi gradualmente ampliada para uma gama extensa e variada de atividades humanas, que passam assim a ser vistas como potenciais elementos de transformação de tudo o que está em torno dessas atividades. Há, portanto, um processo de sensibilização das duas partes, os receptores e os produtores dessas atividades [...] há um processo de ampliação da consciência que emerge desses processos. Nos Estados Unidos, a noção de "Performing Arts", ainda que contenha essa ideia, foi potencializando a conexão entre o fazer e as implicações que são produzidas por esse fazer, o efeito gerado pelo fazer passou a ser um foco importante, e em Austin esse foco já é perceptível [...] É possível pensar sobre as implicações performativas de uma incontável quantidade de atividades culturais, as implicações performativas dos debates políticos [...] Daí surge, por exemplo, a questão da eficácia ligada a essas atividades, e o teatro não pode ser dissociado dessa discussão, uma vez que através do teatro lidamos com a questão da ficção e da ficcionalização [...] Desse modo, o performativo é gerador, dentre outros processos, de uma maior complexidade relacionada com as noções de real e ficcional [...] para chegar a uma noção ampliada de realidade [...] Ao ampliar a noção de performativo e utilizá-la como

146 Essa entrevista, não transcrita até o momento, foi feita durante a minha estada em Nova York, em 2010. Nessa ocasião, em que tive o professor Carlson como meu orientador, desenvolvi parte deste trabalho.

ferramenta de análise de rituais e de outras manifestações culturais, Schechner fez com que os artistas e pesquisadores se sensibilizassem em relação a manifestações e materiais que não faziam parte do que era normalmente estudado nas escolas de teatro [...] De qualquer forma, sua leitura, ainda que muito bem articulada, é a expressão de um ponto de vista específico sobre a performance e sobre o teatro. [147]

A ampliação da noção de performativo apontada por Carlson e a sua crescente aplicabilidade, da filosofia da linguagem para muitos outros campos do saber, representa assim uma passagem fundamental para que se perceba as potencialidades e o horizonte que permeia tal noção hoje. Como observa Schechner, o termo "performatividade" assim como "performativo" são de difícil definição[148]. De qualquer maneira, é possível perceber um percurso que parte da elaboração original de Austin entre os níveis locutório, ilocutório e perlocutório dos atos de fala e se desdobra progressivamente. De fato, tal elaboração fez com que os atos de fala fossem percebidos e passassem a funcionar como desencadeadores ao mesmo tempo de uma expansão e de um aprofundamento da própria noção de ação. Desse modo, muitas possibilidades se abriram e os aspectos constitutivos da ação, tais como execução e recepção, causa e efeito, motivação e implicação, passaram a ser vistos em sua processualidade. Os desdobramentos desse processo foram inúmeros; em termos macroscópicos pode-se dizer que ele contribuiu para o desencadeamento de uma verdadeira rearticulação ocorrida ao longo do século XX entre sujeito, sociedade e cultura.

Dentre os aspectos associados à expansão da noção de performativo, é importante ressaltar sobretudo aqueles relacionados com a ampliação da noção de ação. Nesse sentido, Schechner, além do conceito de *restored behaviour* (comportamento restaurado), reconhece, ao refletir sobre a cena dos coveiros de *Hamlet,* que tal ampliação já era operativa bem antes das elaborações de Austin. Schechner define o "comportamento restaurado" ou "comportamento-agido-pela-segunda-vez" como "ações físicas, verbais e virtuais executadas não-pela-primeira-vez; elas são preparadas ou ensaiadas. Uma pessoa

147 Fragmentos de uma entrevista feita em março de 2010 com o professor Marvin Carlson no The Graduate Center – Cuny, em Nova York.

148 R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, p. 123.

pode não estar consciente de estar executando uma sequência de comportamentos restaurados"[149].

A noção de comportamento restaurado, nos termos colocados por Schechner, contribui significativamente para o ampliamento da noção de ação na medida em que envolve um deslocar do sujeito, que passa assim a ser reconhecido não como executor de ações intencionais que reforçam a estaticidade de sua identidade, mas de ações colocam o sujeito como "ser em constante processo", como catalisador dinâmico de processos subjetivos sociais e culturais.

> O comportamento restaurado está "em toda a parte", separado de "mim". Colocando em termos pessoais, o comportamento restaurado sou "eu me comportando como se fosse outra pessoa", ou "eu me comportando como fui levado a me comportar", ou "eu me comportando da maneira como aprendi a me comportar".[150]

Desse modo, não somente as ações executadas pelo ator e pelo *performer*, mas aquelas executadas no dia a dia podem conter sequências de comportamento que passariam a ser, a cada manifestação, rearticulados, restaurados.

No que diz respeito à cena dos coveiros de *Hamlet*, no momento em que um deles se questiona se o suicídio de Ofélia a impedirá ou não de ser aceita no céu, um deles coloca: "uma ação é composta de três partes – fazer, agir, performar"[151]. Apesar da tradução do inglês para o português exigir certos ajustes semânticos, uma possível leitura dessas camadas, como aponta Schechner, pode fazer perceber o "fazer" (*to do*) como sendo o nível relacionado com os atributos físicos da ação; o "agir" (*to act*) como aquele relacionado aos aspectos sociais da ação; e o "performar" (*to perform*) como aquele relacionado aos aspectos sensíveis, às qualidades teatrais da ação[152].

Com relação a esse último nível, Schechner o subdivide ulteriormente em quatro aspectos: "Ser" (*Being*), "Fazer" (*Doing*), "Mostrar Fazendo" (*Showing Doing*), e "Explicar a 'Exposição do Fazer'" (*Explaining "Showing Doing"*). O "Ser" se refere ao

149 Ibidem, p. 29.
150 Ibidem, p. 34.
151 Ibidem, p. 167.
152 Ibidem.

comportar-se e está ligado à própria existência; o "Fazer" diz respeito à atividade de tudo o que existe, desde os *quarks* até os seres humanos; o "Mostrar Fazendo" está ligado ao performar enquanto exibição, demonstração, em sublinhar a ação; e o "Explicar a 'Exposição do Fazer'" está relacionado ao campo dos pesquisadores e críticos, e Schechner reconhece esse aspecto como aquele que circunscreve o campo dos estudos da performance[153].

Ampliada em suas possibilidades, a ação passa a ser, devido ao surgimento da noção de performativo, uma lente através da qual as articulações dinâmicas que ocorrem entre as dimensões subjetivas, sociais e culturais são percebidas em sua processualidade. Sendo assim, a partir das implicações que emergem da noção de performativo uma pergunta pode ser levantada: em que medida a noção de performativo e suas implicações incidem sobre a noção de teatral e de teatralidade?

A fim de lidar com essa questão, alguns parâmetros apontados por referências já mencionadas devem ser considerados. Josette Féral, por exemplo, associa a teatralidade a um deslocamento perceptivo que envolve a produção de representação e de narratividade. Mas ao mesmo tempo, quando reflete sobre as três condições de emergência da teatralidade, vistas por ela como fissuras, Féral é muito menos assertiva. De fato, nesse caso ela coloca o olhar do observador que gera um espaço outro, o estabelecimento de uma tensão entre ficção e realidade, e a percepção da separação entre instintivo e simbólico no ator, como processualidades em constante transformação. Porém, nos escritos de sua autoria referidos até o momento não há uma referência ao performativo. Para que se possa perceber aspectos ligados a essa noção em Féral, um outro escrito deve ser considerado: "Performance et théâtralité: Le Sujet démystifié"[154].

Apesar de não tratar diretamente do performativo, tal noção pode ser percebida através das considerações que Féral tece sobre a performance assim como sobre as diferenças existentes entre ela e o teatro. Desse modo, ela aponta três aspectos

153 Ibidem, p. 28; ver também J. Féral, Performance e Performatividade: O Que São os *Performance Studies*?, em E. Mostaço et al. (orgs.), *Sobre Performatividade*, p 62-63.

154 Em J. Féral et al. (eds.), *Théâtralité, écriture et mise en scène.*

específicos: para os modos de manipulação do corpo do *performer*, para os modos de manipulação do espaço feito pelo *performer* e para a relação estabelecida entre *performer* e espectador. Com relação à manipulação do corpo, ela reconhece em Vito Acconci e em Hermann Nitsch, dentre outros, a emergência de um corpo-camaleão, de um corpo desmembrado, mutilado, transformado em lugar de desejo, de deslocamentos e flutuações, e privado de toda ilusão teatral. Sobre a manipulação do espaço, ela aponta o amálgama existente entre espaço real e imaginário, e se refere à emergência de um espaço existencial gerador de um presente contínuo. No que diz respeito à relação entre *performer* e espectador ela observa que o *performer* não busca o protagonismo assim como não busca representar uma personagem, mas age como uma fonte de produção e de deslocamento, que faz com que ele se torne um lugar de passagem de fluxos energéticos, gestuais, vocais, libidinosos etc. Mais do que ser gerador de significado, segundo Féral o *performer* parece querer fazer emergir um lugar de passagem a fim de capturar essa rede de fluxos. Mais do que um simples observador o espectador se torna um participante desse processo não representacional, e a cena se transforma em evento.

O performativo surgiria, através desse olhar, das ações executadas pelo *performer*, ações desvinculadas da representação e da narrativização, instauradoras de manipulações do corpo, do espaço-tempo e dos modos de interação com o público, que fazem com que ele próprio se transforme em um canal, em um lugar que é atravessado por diferentes fluxos, simultaneamente, por deslizes de sentido, pela ambiguidade, por explorações de desconstruções, intertextualidades e montagens-colagens. As ações performativas, por sua vez, considerando as colocações de Schechner, seriam geradoras não de um, mas de ao menos três vetores perceptivos resultantes da desconstrução operada pelo performativo, o fazer, o agir e o performar.

Cabe considerar ainda, com relação ao performativo, as elaborações feitas por Erika Fischer-Lichte. Em *The Transformative Power of Performance*, ela propõe o que seria uma nova abordagem, denominada como estética do performativo. Reconhecendo nos anos de 1960 o período gerador de uma reviravolta social e cultural, que resgata possibilidades descartadas pelo

Iluminismo, o performativo passa a agir como diluidor de fronteiras entre arte e não arte, política e estética, e transforma os modos de interação entre atores e espectadores. Fischer-Lichte vê o performativo como um elemento aglutinador de tensões, desestabilizador de dicotomias tais como sujeito e objeto, significante e significado, e que é caracterizado por potencialidades aparentemente paradoxais: de fato, o performativo é ao mesmo tempo autorreferencial e gerador de realidades[155]. Dentre os parâmetros examinados por ela, que evidenciam especificidades do performativo visto como categoria estética, estão o contato direto entre *performer* e espectador; as implicações fisiológicas e perceptivas geradas por esse contato; a participação e interação do público que caracteriza em muitos casos uma inversão de papéis; a noção de comunidade e cumplicidade entre ator e espectador, às vezes exploradas através do contato físico; a ênfase dada ao presente contínuo; a transformação das espacialidades, sonoridades e temporalidades; a importância da materialidade enquanto autorreferencialidade. A experiência estética vista nesses termos, enquanto estética do performativo, se dá assim não enquanto exercício hermenêutico que decifra e interpreta as coisas, mas como experiência liminal[156], transformadora de si, do Outro, e da percepção de mundo.

Considerando os aspectos colocadosaté aqui, relativas à atitude antiteatral que permeou o século XX, pode-se perceber uma convergência pregnante. De fato, não seria possível reconhecer uma associação existente entre o performativo e a incompletude da obra de arte apontada por Fried, incompletude gerada pela excessiva importância dada à sua materialidade? Com relação ao *performer*, ao se propor como materializador do performativo, ou seja, como catalisador de fluxos que fogem da representação, ele não está ao mesmo tempo colocando em

155 *The Transformative...*, p. 24 e 25.

156 A noção de liminal, que provém do termo latino *limen* (passagem), está associada a estados de consciência que emergem de situações de transição entre planos existenciais diferentes. No campo da antropologia, dentre os autores que utilizaram essa noção destacam-se Arnold Van Gennep e Victor Turner. Turner, por sua vez, a utilizará também em análise feita no campo do teatro e da performance. Ver A. Van Gennep, *The Rites of Passage*; e V. Turner, *From Ritual to Theater*. Um desdobramento pertinente da noção de liminaridade está presente nas elaborações de Hakin Bey sobre a TAZ – Temporary Autonomous Zone. Ver H. Bey, *Temporary Autonomous Zone*.

questão as tensões existentes entre sinceridade e simulação, colocadas por Abensour, assim como as tensões existentes entre personificação e impersonificação apontadas, ainda que de maneiras diferentes, por Nietzsche, Benjamin e Adorno? Desse modo, a atitude antiteatral não pode ser vista como um arsenal de estímulos que possibilitou a emergência do performativo, nos termos colocados acima?

Uma outra pergunta, já colocada, deve ser retomada: em que medida a noção de performativo e suas implicações incidiriam sobre a noção de teatral e de teatralidade? Se levarmos em conta as informações, observações e reflexões acima, uma das respostas possíveis seria permeada por uma atitude de relativização. Ou seja, depende de quais noções são colocadas em relação em cada caso. Nesse sentido, pode-se utilizar como exemplo as elaborações já referidas. Sendo assim, se considerarmos as definições mais rígidas das noções de teatral e de teatralidade, que enfatizam a dependência existente entre essas noções e aquelas de representação, de narrativização e da presença de personagens[157], o teatral e o performativo podem talvez ser vistos como instâncias expressivas opostas. Mas se se opta por outras possibilidades e se considera outros critérios, como aqueles descritos por Féral relacionados às condições de emergência da teatralidade, ao invés de oposições, emergem tensões que podem ser reveladoras de pontos de contato e de potencialidades recíprocas. Ao considerar como condições o olhar do observador que gera um espaço outro, o estabelecimento de uma tensão entre ficção e realidade, a percepção da separação entre instintivo e simbólico, que ocorre em quem executa as ações, e a emergência de um sujeito processual seja da parte do ator seja do espectador, Féral abre possibilidades de conexão entre o teatral e o performativo, uma vez que tais condições podem permear a processualidade desse último em muitos níveis[158].

157 Além de Josette Féral, que, como apontado, em alguns de seus escritos enfatiza um vínculo necessário entre a noção de teatralidade e aquelas indicadas acima, também Hans-Thies Lehmann, ao desenvolver seu ponto de vista sobre o teatro dramático, estabelece o mesmo vínculo em sua obra *Teatro Pós-Dramático*.

158 As elaborações de Fischer-Lichte devem ser consideradas também nesse sentido, uma vez que, a seu ver, "para a estética do performativo, a estética do evento e da *mise-en-scène* são inseparáveis". *The Transformative...*, p. 193.

De fato, o performativo não exclui a emergência das dinâmicas apontadas por Féral e, nesse sentido, os trabalhos examinados nos dois primeiros capítulos deste livro podem ser considerados como estudos de caso. Além disso, tal constatação abre espaço para outras questões igualmente importantes:

- *Two Undiscovered Amerindians Visit*, *Lips of Thomas*, assim como *Nativo*, não podem ser vistos como casos que foram permeados seja pelo performativo seja pelas condições de teatralidade, nos termos colocados por Féral?
- A representação, a fim de obter os efeitos desejados, mesmo enquanto representação, não necessita do performativo? A representação nega necessariamente, como aponta Philip Auslander, a emergência da materialidade?[159]
- O ator, mesmo quando representa uma personagem, não pode ao mesmo tempo ser um veículo ou um catalisador de fluxos simultâneos?
- A narrativização é frequentemente associada ao trabalho do ator e dissociada do trabalho do *performer*. Desse modo, ela não seria vista de maneira reducionista? O processo de narrativização exclui necessariamente o não representável?[160]

No campo teórico, dentre aqueles que buscaram dar uma resposta a essas perguntas, cabe ressaltar Hans-Thies Lehmann, Josette Féral e Erika Fischer-Lichte. O primeiro através de suas elaborações relacionadas ao teatro pós-dramático; Féral por meio de formulações associadas ao teatro performativo; e Erika Fischer-Lichte pelas reflexões desenvolvidas em *The Transformative Power of Performance*. No entanto, se por um lado a consistência dessas propostas gerou uma ressonância significativa em diversos contextos acadêmicos e artísticos, por outro trata-se de elaborações que mantêm muitas perguntas em aberto, sobretudo nos casos em que as perguntas envolvem o fazer artístico, tais como a maioria daquelas levantadas acima.

159 "A principal maneira de suprimir a materialidade do corpo é através da representação." P. Auslander, *From Acting to Performance*, p. 94.

160 Como demonstra claramente Paul Cobley, a noção de narrativa é vasta e complexa; ela envolve um grande *spectrum* de processos relacionados com identidade, realidade e ilusão. Ver P. Cobley, *Narrative*.

No caso de Fischer-Lichte, por exemplo, ao definir o performativo como autorreferencial e constitutivo de realidades[161], de certa forma responde a algumas dessas perguntas, mas somente em termos conceituais, não em termos do "como", da processualidade do fazer. Tal processualidade pode ser acessada somente em campo artístico, e desse modo além daqueles que buscaram nesse campo dar respostas às perguntas feitas acima, tais como Artaud, Grotowski, Peter Brook, Coco Fusco, Guillermo Gómez-Peña e Marina Abramović, outras obras e experiências artísticas por nós examinadas aqui podem também ser consideradas. A experiência de *Em Lugar Algum*, a mais próxima do teatro dentre as que abordamos, em função da presença da representação e de seres ficcionais, responde, ainda que provisoriamente, às duas perguntas centrais feitas acima, a saber, a segunda e a terceira. Nessa experiência, vivenciei um processo através do qual, em vários momentos, o corpo fenomênico e o corpo sígnico não somente se alternavam, mas geravam um amálgama portador de representação e de presentação, de signos e de materialidade. Esse processo ocorria sobretudo nas transições em que elementos do narrador e da personagem se sobrepunham criando uma espécie de fissura que intensificava um espaço entre os dois.

Mesmo sem obter respostas definitivas, o trabalho desenvolvido por pesquisadores e artistas como Lehmann, Féral, Fischer-Lichte, Artaud, Grotowski, Brook, Fusco, Gómez-Peña e Abramović contribui em diferentes níveis para a percepção do performativo e do teatral não como elementos que se excluem necessariamente, mas como polos que se afastam e se atraem. Como na fita ou banda criada por Moebius, em muitas manifestações artísticas contemporâneas das quais o ator e o *performer* são parte integrante, é impossível saber qual se

161 A noção de realidade é altamente complexa e é vista através de diferentes pontos de vista por distintas áreas do conhecimento. Cabe fazer referência às reflexões da psicanalista francesa Maryvonne Saison que aponta, através do reconhecimento de alguns processos, tais como o de "rarefação dos signos", uma atitude de rejeição da reprodução da realidade no teatro contemporâneo. Ver *Les Théâtres du réel*. De qualquer forma, no caso de Fischer-Lichte, ela sugere a noção de realidade enquanto construção que emerge de articulações dinâmicas existentes entre as esferas perceptivas, afetivas e conceituais.

mostra e qual permanece como força latente, se o teatral ou o performativo.

Mobilidade *versus* agenciamento: emancipações e pseudo-emancipações

Como já referido anteriormente, Rancière, em seu brilhante texto *The Emancipated Spectator*, sobre o espectador emancipado, aponta para a necessidade de uma busca, por parte do teatro, da viabilização de diferentes graus e qualidades de participação do público. Ao dissociar tal "participação" da "simples interação", o pensador francês coloca em evidência um problema recorrente no teatro contemporâneo, brasileiro e estrangeiro, que diz respeito à diferença existente entre mobilidade e agenciamento.

Quando Rancière questiona a qualidade de participação do público, ele abre espaço ao mesmo tempo para pensarmos as distorções presentes em muitos espetáculos que propõem dinâmicas relacionais específicas, que pressupõem uma maior "participação" do público, mas que, na verdade, funcionam como mecanismos que reproduzem a mesma lógica existente – a do espectador/observador – mascarada pelo uso do deslocamento espacial. Em contraste com o que aponta Rancière, não acontece em muitos desses espetáculos ou performances um "embaçamento da oposição entre aqueles que olham e aqueles que agem"[162], mas sim a proposição de dinâmicas de deslocamento espacial que funcionam como simulações de tal embaçamento.

Em outras palavras, não basta fazer com que o espectador se desloque espacialmente para que tal oposição seja embaçada. Deslocamentos espaciais não garantem necessariamente qualquer tipo de agenciamento. O agenciamento se dá através da emergência do performativo; o deslocar-se não cria condições, necessariamente, para que tal emergência ocorra. Há nos espetáculos e performances em questão um mascaramento produzido, em muitos casos, por calculadas operações de *marketing* cultural.

162 *The Emancipated Spectator*, p. 36.

Treinamento – Materiais – Dramaturgias

Após examinar a questão da presença e algumas tensões existentes entre as noções de teatral e performativo, uma terceira imbricação, que envolve de maneira intrínseca o trabalho do ator e o trabalho do *performer* e que inter-relaciona, por sua vez, três instâncias operativas – treinamento, materiais e dramaturgias –, será apontada aqui.

Treinamento(s)

Abordarei a questão do treinamento primeiramente através do horizonte de trabalho do ator. Apesar de o treinamento do ator no Ocidente ter sido sistematizado por K. Stanislávski, a tentativa de produzir resultados consistentes nessa área através de uma combinação de práticas já havia sido feita anteriormente por outros, como Konrad Ekhof, que em 1753 criou a Theatralische Akademie[163]. É interessante notar como o treinamento do ator cumpriu diferentes funções ao longo do tempo no Ocidente. Se até o trabalho desenvolvido por Stanislávski a exploração do treinamento do ator parecia seguir na maioria das vezes necessidades utilitárias, preparando os atores para a caracterização das personagens, mais tarde a relação entre treinamento e produção de resultados artísticos tornou-se muito mais complexa. O treinamento do ator envolveu progressivamente procedimentos relacionados ao trabalho sobre si mesmo, que passou assim a representar um estágio que precede a criação artística. Graças não somente a Stanislávski, mas também a Delsarte, Craig, Appia, Dalcroze, Meierhold, Vakhtângov, Copeau, Dullin, e muitos outros, o treinamento do ator adquiriu ao longo do tempo um valor em si mesmo: "o treinamento não ensina a atuar, a ser hábil, ele não prepara para a criação"[164]. Após pesquisar e vivenciar em primeira pessoa diferentes tipos e propostas de treinamento, creio ser possível

163 Ekhof buscou desenvolver uma abordagem segundo a qual a atuação seria o resultado de uma espécie de gramática. Sua tentativa é considerada por Cesare Molinari como o esforço mais completo e orgânico de construção de um treinamento do ator antes de Stanislávski. Ver C. Molinari, apud N. Savarese; C. Brunetto (orgs.), *Training!*, p. 45.

164 C. Müller (org.), *Le Training de l'acteur*, p. 10.

associá-los a duas categorias diferenciadas, as quais denomino treinamento como práxis e treinamento como *poiesis*.

Práxis e *poiesis* são conceitos que remetem a atividades humanas, a modos de atuação. Contudo, enquanto práxis (do grego *prattein* = fazer) está associado ao praticar ações, *poiesis* (do grego *poiein* = fabricar) está relacionado à atividade de construir ações. Dentre as implicações geradas por tais diferenças, é importante ressaltar que a práxis envolveria, a partir de seus pressupostos, ações intencionais, ações que são um meio para um fim[165]. Diferentemente, a *poiesis* remete a "ações não intencionais", a ações através das quais algo é gerado e passa, assim, a existir. A *poiesis* envolveria, portanto, antes de mais nada, a ação de "trazer algo à tona"[166]. Nesse sentido, é possível perceber uma significativa diferença entre práxis e *poiesis*. Apesar dos dois conceitos estarem relacionados com atividades humanas, no primeiro caso objetivos são estabelecidos *a priori*. Em outras palavras, no desenvolvimento de ações enquanto *práxis* os objetivos são guiados pelos seus fins. Já o desenvolvimento de ações como *poiesis* não envolveria uma busca determinada por uma finalidade pré-estabelecida; sua função emerge do processo de seu fazer. Sendo assim, enquanto ações vistas como práxis podem ser tidas como parte de uma estrutura ou sistema, ações vistas como *poiesis* são percebidas através de suas qualidades específicas, cada vez que elas se manifestam. Levando em consideração tais implicações, vejamos o que pode emergir quando os conceitos de práxis e *poiesis* são aplicados ao treinamento do ator.

No caso do treinamento como práxis diferentes procedimentos seriam pré-determinados e seus objetivos, estabelecidos de diversos modos: é um meio que serve a uma finalidade. No caso do treinamento como *poiesis*, o objetivo mais importante seria aquele de criar as condições para que os materiais emerjam, para que eles possam vir à tona, os quais podem ser ulteriormente desenvolvidos pelos atores. Dessa maneira, procedimentos e atividades colocados em prática não seriam necessariamente pré-determinados ou elaborados antecipadamente. A função de tais procedimentos e atividades seria

165 Ver Aristóteles, *Ética a Nicômaco*, v. IV, V e VI.

166 Ver M. Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*.

definida no decorrer de cada processo criativo, em direta conexão com o *modus operandi* do ator. Portanto, todos os exemplos de treinamento do ator que são estruturados e relacionados com objetivos, princípios e valores específicos, determinados *a priori*, estariam associados com o treinamento como *práxis*.

O objetivo aqui não é estabelecer uma hierarquia entre as duas categorias de treinamento do ator elaboradas acima. Ou seja, um tipo não é mais eficaz que o outro. Eles representam dois modos de conceber e colocar em prática o treinamento do ator. O contraste mais importante a ser considerado é aquele entre treinamento estruturado (treinamento como práxis) e treinamento não estruturado (treinamento como *poiesis*). Neste estudo, as práticas de atuação desenvolvidas por Brook e seus atores são associadas a essa última categoria, ou seja, ao treinamento como *poiesis*. Desse modo, enquanto o treinamento como práxis pode ser associado com a aplicação de sistemas de atuação, o treinamento como *poiesis* pode ser relacionado com a exploração de princípios.

A exploração de questões pode gerar ulteriores implicações associadas com o treinamento como práxis e como *poiesis*. Considerando o primeiro, visto aqui como treinamento estruturado, ele poderia ser associado a sistemas de atuação, como já dito. Sendo assim, é interessante notar como cada sistema de atuação permite o levantamento de uma série limitada de questões durante o processo de criação de um espetáculo. O sistema concebido por Brecht, por exemplo, não é capaz de responder às questões que são implícitas no sistema grotowskiano; da mesma forma o sistema de Stanislávski não responde às questões geradas pelas formulações de Artaud etc. Cada sistema de atuação carrega em si um quadro de referências, que gera, por sua vez, processos perceptivos específicos. Como resultado, muitos aspectos podem ser desconsiderados por cada sistema referencial, não somente nas práticas artísticas, mas em qualquer campo do saber, como demonstrado por Thomas Kuhn em *A Estrutura das Revoluções Científicas*. De qualquer forma, o ponto aqui é que, em contraste com o treinamento como práxis, o treinamento como *poiesis* não é limitado por sistemas de referência *a priori*; ele é gerado pela exploração de

materiais, processo que pode levar à criação de procedimentos e elementos em cada processo criativo.

Uma vez apontados os aspectos relativos às duas categorias de treinamento do ator, cabe refletir sobre a pertinência de ambas quando relacionadas ao horizonte de trabalho do *performer*. Nesse caso, além de referências teóricas, serão considerados sobretudo os artistas examinados no primeiro capítulo deste ensaio, em função seja da diversidade de abordagens desenvolvida por cada um deles sobre a performance, seja da relevância desses artistas.

No caso de Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña, assim como de Vito Acconci, apesar das especificidades e distinções já examinadas, é possível reconhecer algumas convergências quando observamos sua propostas da perspectiva do treinamento. No que diz respeito à performance de Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña, de acordo com as informações fornecidas pela primeira[167], houve uma definição do que poderia ser chamado de horizonte conceitual da performance, assim como da situação, ou seja, dois supostos sobreviventes de uma tribo desconhecida que permaneciam em uma jaula; mas as ações executadas por eles não foram ensaiadas, preparadas ou inseridas em partituras, elas eram definidas a cada vez que a performance acontecia. De maneira semelhante, Vito Acconci partiu de uma situação que funcionou como catalisadora de interações, intensidades e fluxos, mas também nesse caso tais processos emergiam do contato direto com os visitantes.

Nas performances criadas por Beuys e Abramović, outras especificidades surgem, as quais se diferenciam, mas ao mesmo tempo apresentam possibilidades de convergência. No caso de Beuys, não houve um ensaio de ações, mas ainda que as ações não tenham sido ensaiadas e que o nível de previsibilidade tenha se reduzido ainda mais com a presença do coiote, Beuys estabelece um percurso específico, etapas, que envolvem o ser enrolado no feltro, o não tocar em solo norte-americano fora da galeria etc., e esse aspecto deve ser considerado. Já no caso de Abramović, se por um lado a duração das ações faz com que a impressão de ensaio ou preparação praticamente se dissolva,

167 Essas informações foram obtidas em um encontro ocorrido em 2010 durante a minha estada em Nova York.

por outro também nesse caso as ações parecem seguir etapas, que envolvem um percurso pré-estabelecido.

Em Meredith Monk, nos deparamos com uma manifestação diferente das anteriores na medida em que apresenta uma estrutura de ações corporais-vocais extremamente precisa e rigorosa, com formalizações a princípio mais semelhantes à dança ou à dança-teatro do que à *performance art*.

No entanto, não se trata de uma discutir as fronteiras entre as linguagens e sim de perceber em que medida as referências mencionadas acima remetem a noções de treinamento apontadas neste ensaio ou não, e aqui se adentra novamente em um território de difícil acesso, que é atravessado por um emaranhado de aspectos. Quando elaborei inicialmente as noções de treinamento como práxis e treinamento como *poiesis* o fiz com o objetivo de esclarecer algumas especificidades relacionadas ao trabalho do ator em Peter Brook, as quais associei à segunda categoria de treinamento. Acrescento que essas elaborações foram consequências de experiências práticas diretas, vivenciadas com três atores que colaboraram com Brook: Yoshi Oida, Sotigui Kouyaté e Tapa Sudana. Desse modo, ao buscar relacionar tais categorias com o trabalho desenvolvido pelos artistas examinados na primeira parte deste ensaio, uma das dificuldades que emergiu está relacionada à escassez de informações sobre o processo criativo explorado por cada um deles. Encontra-se muitas informações a respeito das obras criadas por eles, mas poucas sobre o processual de suas criações, sobre o "como" desse processual. De qualquer forma, as informações obtidas e as experiências diretas vivenciadas com o Vocal Ensemble de Meredith Monk, com Coco Fusco e com Abramović, permitem uma primeira tentativa de incursão analítica sobre a questão do treinamento nesses casos.

Dentre as dificuldades que surgem da busca de aplicabilidade das noções de treinamento como práxis e treinamento como *poiesis* aos artistas já referidos, temos que tais noções foram imbuídas, quando da sua elaboração, de pressupostos os quais, ainda que diferenciados, são de certa forma determinados por universos ficcionais produzidos pelos materiais de exploração, frequentemente textos dramáticos ou não dramáticos. Em outras palavras, como parti, ao elaborar tais noções,

de referências teatrais, um primeiro ponto a ser verificado é em que medida, ao envolver os artistas referidos, tais noções se demonstram eficazes.

Se considerarmos algumas distinções intervenientes entre tais noções – a exploração de fins e a exploração de princípios; a execução de ações intencionais e de ações não intencionais; e a dependência ou não de sistemas de referências – elas podem ser associadas às performances examinadas em vários níveis. Mas, ao mesmo tempo, então, casos as fronteiras entre essas noções parecem se dissolver. Em todas elas podemos reconhecer finalidades: em *Two Undiscovered*, aquela de levantar questões ligadas às dinâmicas interculturais, às implicações políticas geradas pela globalização, ao consumo de produtos culturais vistos como entretenimento etc.; em *Seedbed*, a proposta de lidar com a fronteira entre público e privado, entre dentro e fora, entre exposição e recolhimento; em *Lips of Thomas*, a opressão ao mesmo tempo política e espiritual ocorrida na ex-Iugoslávia; *I Like Americans*, o interculturalismo através da usurpação do invasor e da destruição do nativo, da perda de potencialidades mágicas geradas pelo pragmatismo capitalista; e em *Turtle Dreams*, a discussão sobre a possibilidade do urbano como gerador de mundos paralelos. Ao mesmo tempo podemos observar que o "como" dessas performances emergiu de princípios geradores de diferentes práticas. Além disso, ações intencionais e não intencionais parecem ter permeado todos esses casos; e no que diz respeito aos sistemas de referência, todos eles, ainda que de maneiras diferentes, parecem materializar simultaneamente uma tensão entre ser expressão de um sistema específico e buscar explodir os seus limites. Sendo assim, se por um lado as noções de treinamento como práxis e como *poiesis* podem ser úteis na medida em que apontam tensões internas reconhecíveis, o trabalho desenvolvido pelos artistas examinados parece envolver outros aspectos. Nesse sentido, a fim de buscar ampliar a reflexão, duas referências serão apontadas, uma prática e uma teórica. A primeira envolve uma ampliação de noção de "trabalho sobre si", e a outra se refere ao conceito de "programa".

Quanto ao trabalho sobre si, ele evidencia uma ruptura das fronteiras entre arte e vida, aspecto considerado fundamental

neste ensaio. De tal modo que, além das referências e práticas já mencionadas, cabe acrescentar uma outra. Trata-se dos *workshops* desenvolvidos por Marina Abramović, denominados "Cleaning the House" (Limpando a Casa). Marina reconhece como uma das fontes de inspiração dessas práticas Cennino Cennini, escritor italiano da época do Renascimento, autor de *Il libro dell'arte* (O Livro da Arte), que descreve o modo através do qual o artista deve se preparar a fim de realizar uma obra importante. De acordo com Abramović, Cennini recomenda que

> se a você [artista] é feita a encomenda de um trabalho artístico pelo papa ou pelo rei para que projete a cúpula de uma igreja ou um castelo, três meses antes é preciso parar de comer, dois meses antes é preciso parar de beber vinho, um mês antes é preciso interromper as relações sexuais, três semanas antes você deve envolver a sua mão direita em um gesso, e deixá-la completamente imóvel, e no dia em que você começar o trabalho você deve quebrar o gesso; se você pegar uma caneta, fará círculos perfeitos.[168]

Independentemente da importância dada a quem encomenda os trabalhos, aspecto que, se considerado, geraria implicações não banais entre arte e poder, nessa passagem percebe-se claramente o desenvolvimento de um complexo trabalho de preparação em que o artístico e o pessoal incidem direta e profundamente um sobre o outro. O *workshop* conduzido por Abramović, mesmo sem atingir o mesmo nível de radicalidade, sobretudo no que diz respeito ao tempo, revela várias analogias com as recomendações de Cennini. Esses *workshops* são divididos em três seções que se sobrepõem: condicionamento do corpo, consciência sensorial e receptividade, e memória e re-memorização.

> Os exercícios têm como finalidade ampliar a criatividade dos participantes, mas também desenvolver uma fisicalidade que será resistente na vida e na arte. A extensa preparação desses exercícios permite que os participantes se limpem e se "esvaziem" antes que eles possam usar a própria energia de maneira mais produtiva e criativa.[169]

168 M. Abramović; D. Denegri, *Performing Body*, p. 49.
169 M. Richards, *Marina Abramović*, p. 116.

Ao tomar parte dos *workshops*, os integrantes devem assinar um termo de compromisso se responsabilizando por qualquer problema que possa surgir e, ao mesmo tempo, aceitando as regras definidas por Abramović. No que diz respeito aos exercícios de condicionamento do corpo, eles incluem a exploração de repetições e resistência. Enquanto alguns envolvem práticas de meditação, outros testam os limites físicos e emocionais do corpo, e esses casos podem incluir desde dinâmicas muito intensas até a exploração da imobilidade. Nos exercícios que buscam desenvolver a consciência sensorial e a receptividade, o objetivo é aumentar a qualidade de captação de estímulos externos e internos a fim de possibilitar a ampliação de horizontes perceptivos dos participantes, o que pode ser explorado nos processos criativos. Na seção "memória e re-memorização", as experiências pessoais de cada participante passam a ser material de exploração de práticas criativas.

Os exercícios – que articulam práticas espirituais existentes, provenientes de fontes budistas, aborígenes etc., com outras inventadas por ela – são feitos em lugares geralmente isolados, circundados por uma grande área verde. Exemplo de exercício da primeira seção: sair da casa cedo, entre seis e sete horas, independentemente do clima, nu, perceber o seu corpo; com os olhos fechados aguardar pelo chamado e pular usando toda a energia do seu corpo, levantando ambas as pernas ao mesmo tempo, pular o mais alto que puder e, ao fazê-lo, soltar um grito. Exemplo de exercício da segunda seção: caminhar bem longe da casa. Parar. Colocar uma venda. Encontrar o caminho de volta para casa. Exemplo de exercício da terceira seção: durante o período de uma hora, escrever o seu nome somente uma vez mantendo o contato entre a caneta e o papel[170].

Tais práticas, vinculadas aqui ao "trabalho sobre si", adquirem uma relevância ainda maior se se considera seu vínculo com tradições ascéticas presentes em diferentes culturas. Michel Foucault, em seu livro *La Hermenéutica del Sujeto*, demonstra que as noções de "inquietude de si" e de "ocupar-se

170 Além do livro de Mary Richards, já referido, os exercícios feitos nesses *workshops* são descritos em detalhe por Abramović em dois livros de sua autoria: *Unfinished Business*; e *The Student Body*.

de si", foram fundamentais nas culturas grega, helenista e romana. Tais noções indicam um movimento de ruptura com o modo de existência permeado pela *communis opinio*[171], que abre possibilidades de acesso a experiências que mobilizam o sujeito. Esse processo tem início com o que Foucault aponta como "inquietude de si" e se desdobra à medida que o homem constata que para ter acesso a outros modos de existência é necessário o desenvolvimento de um tipo específico de "trabalho", que não tem relação com as ocupações voltadas à aquisição de prestígio e poder econômico. Essa inquietude pode ser elaborada somente através de um trabalho do sujeito sobre si mesmo. No contexto grego, como observa Foucault, mesmo a atividade pública previa o "ocupar-se de si" como sua pré-condição, uma vez que ele é visto como desencadeador de transformações que envolvem não o sujeito visto como ser isolado, mas as dinâmicas relacionais estabelecidas por ele com os outros e com o mundo. Desse modo, Foucault revela como grande parte das escolas filosóficas da Antiguidade apresentava um "corpus" de práticas, exercícios reflexivos e meditativos, destinados a transformar o homem ontologicamente. Dentre as implicações que podem emergir dessa transformação inclui-se o próprio acesso ao conhecimento e à verdade. Havia nessas culturas, portanto, uma conexão intrínseca entre construção de conhecimento e processo de modificação da própria existência, conexão perdida no Ocidente, segundo Foucault desde o advento do pensamento cartesiano. Nesse sentido, as práticas desenvolvidas por Abramović em seus *workshops* podem ser vistas como um meio de estimular, recuperar, restaurar – através de um trabalho rigoroso sobre si mesmo – a ligação apontada por Foucault entre conhecimento e experiência, a fim de fazer da existência uma dimensão ao mesmo tempo consistente e dinâmica, permeada por transformações contínuas[172]. Segundo ela, é somente através desse trabalho que o *performer* pode instaurar uma qualidade especial de transmissão de energia com o público: "Em

171 Do latim, "opinião comum" ou "lugar comum".

172 Cassiano Sydow Quilici, em um artigo intitulado O Treinamento do Ator/Performer e a Inquietude de Si, ao examinar a relação entre Artaud, Abramović e Foucault, aponta para vários dos aspectos mencionados acima, assim como outros. Esse artigo foi publicado no Portal Abrace – v Congresso, out. 2008.

meu trabalho, a energia sempre ocupou o lugar principal. Ele lida sempre com ela: com a transmissão de energia, com a recepção de energia e com a produção de energia."; "O aspecto decisivo da performance é a relação direta com o público, a transmissão de energia entre público e *performer*."[173]

Deleuze e Guattari se referem ao programa enquanto motor de experimentação que não abre mão das intensidades geradas pelo corpo-sem-órgãos e que se associa à antipsicanálise[174]. Já Eleonora Fabião vê o programa como dispositivo gerador de ações performativas:

> O *performer* não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativar as suas proposições). Ao agir seu programa, ele desprograma organismo e meio. [...] Programas criam corpos – anunciam que corpos são sistemas relacionais abertos, altamente suscetíveis e cambiantes [...] são vias, meios.[175]

O programa, ao desprogramar organismo e meio, revela a sua potência enquanto manifestação do corpo-sem-órgãos; ele é um ativador de experiências que emergem através das ações em si. Fazendo referência ao filósofo Spinoza, visto através de Deleuze, Fabião descreve o corpo como entidade relacional capaz de afetar e ser afetado, entidade essa inacabável, provisória e parcial[176]. Além disso, um aspecto que pode ser associado ao programa é que, assim como ocorreria uma dissolução nesse caso entre "ação ensaiada" e "ação apresentada", da mesma forma pode-se reconhecer uma dissolução de fronteiras entre treinamento e apresentação, ou entre treinamento e performance. De fato, em muitos casos, como nas performances de Abramović examinadas – *Lips of Thomas* e *The Artist Is Present* – há uma continuidade, um desdobramento orgânico entre treinamento e performance; um se desdobra no outro, um se intensifica a

173 M. Abramović, *Marina Abramović*, p. 70 e p. 13.

174 Ver *Mil Platôs*, v. 3, p. 12.

175 Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea, *Sala Preta*, n. 8, p. 238.

176 Ibidem. Os comentários que Fabião tece sobre Spinoza remetem ao olhar que Deleuze lançou sobre ele, e tal fato se confirma através da inserção do livro de Deleuze, *Espinosa, Filosofia Prática*, na bibliografia do artigo da autora.

partir do outro. Por fim, cabe apontar também a ampliação dos modos de exploração seja em relação aos espaços utilizados para a execução do treinamento, seja em relação às atividades desenvolvidas nesse âmbito. Treinamentos são feitos fora da sala de ensaio, em lugares públicos ou privados, em contextos específicos; treinar, nesse caso, não implica necessariamente em exaustão física e nem mesmo em busca de assimilação de linguagens expressivas; o *spectrum* de atividades colocadas em prática é ilimitado, desde aquelas que envolvem processos de sensibilização através da observação direta ou mesmo de intervenção em diferentes contextos até, como mencionado, exercícios de meditação em retiros inacessíveis e isolados. Assim, "treinar" aqui parece remeter antes de mais nada ao trabalho sobre si mesmo nos termos já referidos, ou seja, um Si mesmo nunca desvinculado do Outro. Desse modo, cabe ressaltar como implicação desse processo a exploração de práticas de treinamento que não visam necessariamente a ostentação ou a intensificação da presença material do *performer*, mas sim o seu caráter de "canal", que viabiliza, por sua vez, possibilidades de refinamento relacional entre o *performer* e o seu material.

A partir das colocações feitas, cabe observar que seja os exercícios explorados por Abramović, seja o conceito de programa, referido por Deleuze e Guattari e proposto por Fabião como dispositivo gerador de ações performativas, ambos possibilitam uma compreensão mais consistente das especificidades relacionadas ao treinamento no trabalho do *performer*.

Dentre as inúmeras perguntas relacionadas ao trabalho do ator e do *performer* que permanecem em aberto, uma delas se destaca: se, no caso do treinamento, pressupostos distintos podem permear o trabalho desses dois artistas, em que medida tal percepção é ainda possível quando são considerados os materiais de exploração e criação?

Materiais

Em *O Ator-Compositor*, tratei da questão dos materiais no trabalho do ator e propus uma definição de material a partir do conceito de "matéria enquanto potência operativa e ativa", elaborada por Aristóteles: "Por material pode-se entender

qualquer elemento que adquire uma função no processo de construção da identidade do próprio objeto."[177] A partir dessa definição, diferenciei os materiais em três níveis, reconhecendo o corpo como material primário, a ação física como material secundário, e os elementos constitutivos da ação física, que envolvem ao mesmo tempo as dimensões ética, técnica e estética, como material terciário.

Sendo assim, pode ser considerado material terciário qualquer fonte de estímulo que funcione como gerador de ações físicas, ou seja, qualquer estímulo que ative no ator um processo psicofísico. Desse modo, vistos como "ignições psicofísicas", os materiais terciários são geradores de um campo ilimitado de possibilidades que permanecerá sempre em expansão e transformação, em função de seu caráter pessoal e subjetivo. Em outras palavras, apesar das implicações sociais e culturais envolvidas na eficácia das ignições psicofísicas, um estímulo pode funcionar como ignição psicofísica para um ator de um determinado contexto e não para outro, proveniente do mesmo contexto. Sendo assim, cada ator, individualmente, pode contribuir para a ampliação de potenciais ignições psicofísicas.

Os materiais terciários, que envolvem um entrelaçamento entre as três camadas operativas geradoras de ações físicas – as matrizes geradoras, os elementos de confecção e os procedimentos de confecção –, uma vez reconhecidos como potencialmente ilimitados, foram assim parcialmente referidos em *O Ator-Compositor*: textos dramáticos e não dramáticos; ideias e conceitos; música e estímulos sonoros, inclusive a palavra; desenhos, figuras e estímulos visuais; objetos, figurinos e adereços; iluminação; experiências pessoais, memórias pessoais ou inventadas; atmosferas; o corpo em sua materialidade dinâmica; variações rítmicas, impulsos, contraimpulsos, respiração, tensões e repetições; movimentos e gestos que podem envolver formas e desenhos de movimentos no espaço; princípios e práticas elaborados por técnicas e linguagens de atuação; códigos comportamentais cotidianos; e perguntas.

Em *A Cinética do Invisível*, que relata parcialmente minhas experiências vividas com três atores de Peter Brook, se por um

177 *O Ator-Compositor*, p. 17.

lado mantive os mesmos pressupostos estruturais, os pressupostos conceituais sofreram uma transformação significativa, na medida em que em Peter Brook o ator não é percebido somente como um hábil executor ou inventor de técnicas, mas como um ser permeado por uma identidade móvel, que é mantida em transformação através de um contínuo exercício de alteridade. Desse modo, através das experiências vividas com os artistas do Les Bouffes du Nord a própria noção de atuação foi ampliada; sem descartar as minhas elaborações anteriores, ampliei o horizonte dos materiais terciários, composto por potenciais ignições psicofísicas. Desse modo, considerando as noções de treinamento como práxis e *poiesis* elaborados durante o mesmo período, assim como a possibilidade de exploração de diferentes tipos de intencionalidade, passei a considerar outros processos, procedimentos e elementos como materiais terciários, tais como a fluidez, a forma flutuante, a exploração do vazio e o cultivo do não saber. Esses dois últimos, tal como abordado em *Cinética* e descrito quando abordamos o momento presente em Brook[178], estão profundamente ligados e envolvem sobretudo uma atitude de abertura e receptividade da parte do ator aos processos sensíveis que podem ocorrer em um dado momento.

Considerando neste ensaio o horizonte de trabalho do ator em relação àquele do *performer*, percebo nesse último caso, tal como ocorrido na reflexão sobre o treinamento, algumas especificidades. Porém, tais especificidades, mais do que relativizar a estrutura descrita acima, ampliam o horizonte de materiais terciários, vistos como ignições psicofísicas. Percebo, por exemplo, um grau de subjetividade ainda maior se comparado com as experiências vivenciadas com os atores de Brook. De fato, se por um lado as práticas exploradas com eles em diversos treinamentos apresentam um alto grau de semelhança em relação àquelas propostas por Abramović em seus *workshops*, por outro tais práticas eram em seguida desconstruídas, editadas e rearticuladas em função do material ficcional e dos seres ficcionais que estavam sendo criados. Ou seja, os materiais sofreram, nesses casos, um processo de tratamento e de intervenção a fim de

178 Ver supra, p. 135s.

serem articulados com outros materiais produzidos por outros atores e igualmente tratados e editados. Quanto às performances examinadas na primeira parte deste ensaio, como descrever os materiais explorados em cada caso? Pode-se fazer referência aos modos como os objetos, adereços, figurinos, músicas, luzes etc. foram utilizados, mas tal descrição se demonstrará extremamente limitada. Nesses casos, tais utilizações foram determinadas por articulações subjetivas profundas e complexas que não foram relacionadas, por sua vez, a qualquer material ficcional que pudesse servir como âncora referencial ao espectador. Porém, se por um lado a ausência de materiais ficcionais impediu a produção de significados, por outro não foi um obstáculo à produção de sentidos, e tal fato se tornou possível em função da exploração de materiais terciários que parecem ter funcionado para esses *performers* como gatilhos ou iscas psicofísicas.

A partir da observação feita anteriormente relativa à continuidade existente entre treinamento e performance no trabalho do *performer* – ou seja, o treinamento como material de criação –, cabe levantar a hipótese segundo a qual os materiais explorados pelo ator e pelo *performer* durante as fases iniciais de seus processos criativos podem apresentar um alto grau de semelhança. No entanto, esse fato tende a se transformar à medida que, no caso do ator, tais materiais podem, em função de necessidades ligadas à ficcionalização, sofrer um processo de transformação e adaptação. Logo, algumas perguntas ressaltam, de um lado, as motivações e, de outro, as finalidades geradoras dos projetos artísticos do teatro e da performance: tais motivações e finalidades não determinam, de certa forma, quais serão os materiais trabalhados em cada caso assim como os modos de sua exploração e escavação? Em outras palavras, em que medida o partir de um texto dramático ou não dramático e o partir de uma indignação pessoal ou de um desejo recôndito pode ser determinante? Ter ou não estabelecido *a priori* uma finalidade ao próprio projeto artístico pode ser igualmente determinante nesse caso? Os materiais produzidos pelo *performer* podem ser considerados menos "autônomos" que os materiais produzidos pelo ator?

Independentemente das respostas que podem ser dadas, a relação frequente estabelecida na prática entre o trabalho do

ator e as necessidades ligadas à ficcionalização e à representação assim como a dissociação desses aspectos com o trabalho do *performer* são questões que não devem ser desconsideradas, uma vez que parecem determinar, em larga medida, os materiais utilizados e seus modos de exploração durante os seus respectivos processos criativos. Mas dado que os materiais explorados pelo *performer* são, em muitos casos, desvinculados das necessidades geradas pela ficcionalização e representação, como é possível pensar sobre a questão da(s) dramaturgia(s)?

Dramaturgia(s)

Se por um lado o termo "dramaturgia" remete à arte de escrever textos dramáticos, que implica, por sua vez, a existência de princípios e regras que devem ser seguidos a fim de que tais textos sejam produzidos, por outro pode-se reconhecer uma expansão significativa no uso desse termo ao longo do século XX. Ao relacionar a dramaturgia com os modos de confecção de textos dramáticos, percebe-se que a partir do Simbolismo emergem de maneira mais profunda algumas tensões em relação à representação. Os textos dramáticos se tornam, a partir de então, não somente a reprodução de uma realidade objetiva, mas a representação de "realidades", de mundos interiores, de abstrações, de sonhos, do que é impalpável.

Dentre os fatores que contribuíram de maneira significativa para a ampliação da noção de dramaturgia no assim chamado Ocidente, cabe ressaltar o trabalho desenvolvido por Bertolt Brecht, assim como as elaborações feitas por Antonin Artaud. De maneiras diferentes, eles foram determinantes para a consolidação, em âmbito teatral, dessa ampliação. De fato, através do trabalho do artista alemão, a noção de dramaturgia passa a estar relacionada não somente com a escritura de textos dramáticos, mas com a articulação dos diversos elementos que compõem a cena. Emerge então, exemplarmente no caso de Brecht, a figura do *dramaturg*, ou seja, de um profissional que atua como um escritor da cena, que articula o texto escrito com todos os outros elementos cênicos. Apesar da diversidade existente em muitos níveis entre o trabalho desenvolvido por Brecht e aquele formulado por Artaud, também no caso do

artista francês o fenômeno teatral é considerado em sua complexidade, a partir de uma relação não hierárquica entre os elementos da cena. Dessa forma, ainda que a percepção do teatro seja extremamente diversa entre eles, tanto o trabalho de Brecht como as elaborações de Artaud abriram caminho para o reconhecimento de uma noção de dramaturgia que não está relacionada especificamente com a palavra escrita, mas sim com o funcionamento e a articulação de cada elemento cênico.

Nesse sentido, não podemos deixar de mencionar a influência exercida pelos teatros orientais nesse processo. Como sabemos, tanto no caso da Ópera de Pequim como no caso do Teatro de Bali, a partir dos quais Brecht e Artaud puderam desenvolver aspectos cruciais de suas elaborações e práticas teatrais, os elementos da cena são vistos como autônomos, em termos expressivos. Sendo assim, a palavra, por exemplo, deixa de ser nessas formas espetaculares a matriz semântica privilegiada do espetáculo, que estabelece uma relação de dependência com os outros elementos, tais como o figurino, a cenografia e a música. Em muitas formas espetaculares orientais, vemos que cada elemento – em contraste com o conceito wagneriano de obra de arte total (*gesamtkunstwerk*), que busca modos de expressão homogêneos e harmônicos – contribui para a construção de uma espécie de tecido composto por várias camadas que se articulam, mas não se reforçam ou ilustram, simplesmente. A unidade estética é resultante de um profundo jogo de tensões. Sendo assim, graças também à influência exercida pelos teatros orientais, não somente balinês e chinês, mas também o indiano e o japonês, dentre outros, emerge no Ocidente uma noção de dramaturgia vista enquanto operação através da qual elementos cênicos não convergem para um mesmo ponto, mas são entrelaçados de diversas maneiras, são "tecidos". Surge assim, de maneira mais consistente em algumas culturas do Oeste, a noção de "dramaturgia como textura".

A partir das considerações feitas, pode-se dizer que a noção de dramaturgia como textura envolve camadas que são produzidas pelos elementos que compõem o fenômeno teatral e suas inter-relações. Eugenio Barba, por exemplo, se refere a três níveis de dramaturgia que agem simultaneamente uns sobre os outros, mas que podem ser trabalhados separadamente:

- dramaturgia orgânica ou dinâmica, que envolve a composição dos ritmos, das ações físicas e vocais dos atores, e dos dinamismos que agem, por sua vez, sobre o espectador em nível nervoso, sensorial;
- dramaturgia narrativa, que entrelaça os acontecimentos, as personagens e orienta os espectadores em relação ao sentido do que estão vendo;
- e a dramaturgia das mudanças de estado ou evocativa, que surge quando o conjunto do que é mostrado consegue evocar algo diferente, inesperado, gerar ressonâncias íntimas no espectador, como quando o canto e a música se desenvolvem, através dos harmônicos, uma outra linha sonora. Essa é a dramaturgia que destila ou captura um significado involuntário ou recôndito do espetáculo, específico para cada espectador[179].

Várias foram as tentativas feitas, desde o início do século XX, de se estabelecer as camadas que compõem o fenômeno teatral, mais tarde referidas como dramaturgias. Bastaria pensar em Meierhold e sua "composição paradoxal", nas "atrações" eisensteinianas, nos "esforços" labanianos ou nos "dínamo-ritmos" de Étienne Decroux. Hoje nos deparamos de maneira recorrente com análises sobre diferentes dramaturgias, tais como a dramaturgia dos objetos, a dramaturgia da música e de sonoridades, a dramaturgia do espaço, a dramaturgia do figurino, a dramaturgia do ator, dramaturgia do espectador etc. Cada elemento possui seu próprio modo de funcionamento e, ao mesmo tempo, quando em contato, eles se transformam mutuamente. Dessa forma, é interessante notar como Barba subdivide os diferentes níveis de dramaturgia existentes no fenômeno teatral. É possível, assim, associar a dramaturgia orgânica com o que ele, influenciado por Meierhold, denominou de nível "pré-expressivo"; a dramaturgia narrativa com o desenvolvimento de histórias e tramas; e a dramaturgia das mudanças de estado ou evocativa com os momentos em que o fenômeno teatral produz ocorrências

179 A descrição acima dos três níveis de dramaturgia elaborada por Barba é uma combinação das definições referidas por ele em *Il prossimo spettacolo*, p. 16-17, e em *Queimar a Casa*.

expressivas não imediatamente decodificáveis, não reduzíveis a signos, e que geram ressonâncias perceptíveis no espectador. Porém, a partir de um exame mais atento, identifica-se problemas e questões de difícil resposta nessa elaboração.

Por exemplo, uma vez que tais níveis agem uns sobre os outros, como se dariam as articulações entre a dramaturgia orgânica e a dramaturgia das mudanças de estado ou evocativa? Esses processos se dariam somente em termos de recepção, ou também em nível de produção, no ator? No caso da dramaturgia narrativa, ela envolveria especificamente a produção de histórias e tramas ou estaria relacionada também com os níveis de produção actancial, que antecederiam tais formalizações?[180] Além dos aspectos apontados, é possível reconhecer outros, mais complexos, que estão envolvidos na elaboração já mencionada. Quando Barba afirma que a dramaturgia narrativa orienta os espectadores em relação ao sentido do que estão vendo, o que ele quer dizer por "sentido", nesse caso? Ele utiliza esse termo como sinônimo de "significado", ou ele se refere a territórios semânticos menos autorreferenciais? No que diz respeito à dramaturgia orgânica e à dramaturgia evocativa, elas estariam relacionadas somente com a presentação, ou também com o nível de representação? Qual seria a importância das subpartituras nesses casos?

A formulação de tais questões não tem como objetivo minimizar a importância dessas elaborações feitas por Eugenio Barba. O ponto aqui é reconhecer que a ampliação do conceito de dramaturgia, cujo processo é associado neste ensaio à emergência gradual da noção de "dramaturgia como textura", envolve muitos aspectos ainda obscuros, que ainda são constantemente formulados e reformulados. Apesar de eficaz, tal noção vai na contracorrente do imediatismo. Ela envolve o reconhecimento da produção de ocorrências expressivas que cobrem, em sintonia com elaborações presentes neste ensaio, um *continuum* que vai do mais ao menos referencial, e que abarca desde os códigos cotidianos mais facilmente reconhecíveis até

180 Como já apontado anteriormente, quando se utiliza o termo "narrativa" não se está se referindo somente aos processos de construção de histórias ou tramas, mas também a tudo o que está envolvido no processo de constituição de tais histórias e tramas, suas motivações mais recônditas, os valores culturais implícitos em cada caso etc.

a produção de intensidades. Por outro lado, cabe ressaltar aqui a potencialidade relacionada à noção em questão. De fato, a dramaturgia vista como textura, ao reconhecer a complexidade que pode permear o trabalho do ator, resiste de maneira mais consistente às modelizações e às reduções teóricas, mantendo assim abertas as possibilidades de elaboração e de invenção.

A partir das observações feitas, relacionadas *a priori* ao trabalho do ator e ao teatro, emerge novamente a pergunta: em que medida a noção de "dramaturgia como textura" pode ser relacionada ao trabalho do *performer*, uma vez que tal trabalho é frequentemente dissociado da representação e da ficcionalização?

Um ponto favorável à elaboração em questão está relacionado ao fato de ela considerar a produção de ocorrências expressivas, que cobrem um *continuum* que vai do mais referencial até a produção de ocorrências expressivas, não reduzíveis a signos. Sendo assim, a noção de dramaturgia como textura, ao admitir um entrelaçamento de camadas produtoras de sentido, não abriria a possibilidade de reconhecimento de uma dramaturgia desvinculada da representação e da ficcionalização? Em sintonia com as tendências dramatúrgicas gerais da performance apontadas por Eleonora Fabião[181], a dramaturgia como textura se dá através da articulação não de fatos e ações que remetem a histórias e tramas, mas de qualidades expressivas, de estados, de forças e fluxos que intensificam o acontecimento em processo gerado pelo contato direto entre *performer* e público: uma "dramaturgia do inefável".

181 1. deslocamento de referências e signos de seus habitats naturais; 2. aproximação e fricção de elementos de distintas naturezas ontológicas; 3. acumulações, exageros e exuberâncias de todos os tipos; 4. aguda simplificação de materiais, formas e ideias num namoro evidente com o minimalismo; 5. aceleração ou desaceleração da experiência de sentido até seu colapso; 6. aceleração ou desaceleração da noção de identidade até seu colapso; 7. o desinteresse em performar personagens fictícios e o interesse em explorar características próprias, em exibir o seu tipo ou estereótipo social; 8. o investimento em dramaturgias pessoais, por vezes biográficas, onde posicionamentos e reivindicações próprias são publicamente performados; 9. o curto-circuito entre arte e não arte; 10. o estreitamento entre ética e estética; 11. a agudez conceitual; 12. o encurtamento ou a distensão da duração até os limites extremos; 13. a ritualização do cotidiano e a desmistificação da arte; 14. a amplificação dos limites psicofísicos do *performer*; 15. a ampliação da presença, da participação e da contribuição dramatúrgica do espectador. Ver Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea, op. cit., p. 238.

Atores e Performers: Da Reprodução de Códigos à Filosofia da Prática

Na introdução deste ensaio observou-se que as noções de ator e *performer* não seriam definidas *a priori*, mas emergiriam gradualmente das reflexões e análises nele desenvolvidas. Mais adiante, a partir de observações feitas por algumas referências que associam a diferença entre o trabalho do ator e o do *performer* à oposição entre o desejo de ser outro e o se colocar pessoalmente, foi reconhecida uma operação de simplificação e reducionismo. Nesse ponto do discurso, considerando as obras realizadas pelos *performers* selecionados, as experiências artísticas vivenciadas em primeira pessoa, e as elaborações desenvolvidas nesta parte do ensaio, que implicaram na inserção de outras referências práticas assim como de várias referências teóricas, é possível articular e desdobrar algumas hipóteses.

Dentre as percepções mais claramente reconhecíveis que estabelecem fronteiras mais e/ou menos definidas relacionadas ao trabalho do ator e do *performer*, destacam-se aquelas que emergem de três territórios expressivos: o *território* de teatro e, portanto, do ator, que se caracteriza por um forte vínculo com a representação, com a ficcionalização e com a exploração de seres ficcionais, fato que implica na exploração de intencionalidades e de significados; o território da performance e, por extensão, do *performer*, associado à presentação que pode emergir em toda a sua materialidade, que envolve a exploração de outros tipos de actantes, assim como de intensionalidades e de sentidos, que dá espaço para a utilização de marcas pessoais do *performer*, e que dilui fronteiras tais como arte e vida, ética, política e estética; e um terceiro território, denominado por Lehmann como "teatro pós-dramático", por Féral como "teatro performativo", e analisado também por Fischer-Lichte[182], que seria caracterizado, dentre outros aspectos, pela dissolução em vários níveis de diferenças entre os dois territórios descritos acima. Dessa maneira, esse terceiro território seria ocupado por ocorrências expressivas complexas, portadoras de inumeráveis hibridismos através dos quais representa-

182 E. Fischer-Liche, em *The Transformative Power of Performance*, propõe o que para ela seriam as bases da estética do performativo.

ções e presentações, semiotizações e materializações, intenções e intensões, significados e sentidos, se entrelaçam deslizando dinamicamente em *continuums* que resistem a qualquer tipo de fixação. Depara-se, portanto, sobretudo no caso desse terceiro território, com uma vasta gama de manifestações expressivas, cujas diversidades desencorajam as tentativas de estabelecimento de limites e fronteiras[183].

Considerando esses três territórios, pode-se tentar situar as obras examinadas nas duas primeiras partes deste ensaio. Desse modo, enquanto aquelas examinadas na primeira parte, ao materializarem muitas das tendências apontadas por Fabião, estão associadas à performance e, portanto, remetem ao horizonte de trabalho do *performer*[184], as experiências artísticas analisadas na segunda parte podem ser diferenciadas. De fato, *Em Lugar Algum*, em função da dependência da representação, da ficcionalização e da produção de seres ficcionais, pode ser associado ao teatro. Já *Silêncio*, *Descartes* e *São Paulo É uma Festa*, permeados, ainda que de maneiras diversas, por constantes deslizamentos entre os aspectos referidos acima, podem ser associados ao teatro pós-dramático ou performativo; ao passo que *Nativo* associa-se à performance, em função da exploração da presentação, da exploração de intensões e de sentidos, da exploração de marcas e motivações pessoais usadas como trampolins expressivos, assim como em função do estreitamento entre ética, estética e política, da desaceleração da experiência e da ritualização de códigos cotidianos, aspectos reconhecíveis nesse caso.

Esses exemplos, ainda que considerados como casos específicos inseridos numa vasta pluralidade de manifestações

183 Foi interessante, nesse sentido, participar de um *workshop* com os atores da SITI Company em Nova York, no início de 2010. Ao articularem os treinamentos dos *Viewpoints* com a técnica de Suzuki, e sem deixar de trabalhar com textos, dramáticos e não dramáticos, eles criam a possibilidade de buscar articular, em seu trabalho, aspectos ligados ao terceiro território referido acima, tais como a representação e a presentação, a materialidade e o sígnico.

184 Uma exceção talvez pudesse ser reconhecida no caso de *Turtle Dreams*. De fato, nesse caso, ainda que sejam reconhecíveis aspectos como o deslocamento de referências e signos de seus *habitats* naturais, a aproximação e fricção de elementos de distintas naturezas ontológicas, a sua estrutura emerge de um trabalho longo de preparação, repetição, e fixação de partituras corporais e vocais. Desse modo, *Turtle Dreams* talvez esteja associado mais ao terceiro território do que àquele da performance.

expressivas, são úteis na medida em que, além de serem portadores de aspectos importantes, já examinados neste ensaio, permitem o reconhecimento de um trânsito entre os territórios referidos acima, que ocorre tanto da parte do ator quanto da parte do *performer*. Desse modo, é frequente no caso do ator hoje o trânsito entre os territórios do teatro e do teatro performativo, assim como é igualmente frequente o trânsito no caso do *performer* entre a performance e o que pode ser referido como performance teatral. Ao mesmo tempo deve-se considerar também o advento de atores-*performers* ou *performers*--atores, que transitam nos três territórios.

No entanto, tais dinâmicas não cancelam as especificidades colocadas acima, associadas a cada um desses territórios, e nesse sentido a emergência vertiginosa de manifestações contemporâneas associadas ao terceiro território não devem funcionar como canceladoras ou apaziguadoras das diferenças existentes entre os outros dois territórios. Com relação a esses últimos há de um lado o teatro, portador de potencialidades específicas associadas à representação e à ficcionalização e que prevalece claramente em termos quantitativos, e de outro lado há a performance, portadora igualmente de potencialidades específicas, ligadas à presentação e a modos distintos de materialização.

Porém, tais distinções, entre o trabalho do ator e do *performer*, apresentam complexidades que não podem ser reduzidas à oposição já mencionada, que abriu esta parte do ensaio, entre o desejo de ser outro no caso do ator e o desejo de se expor pessoalmente no caso do *performer*. No caso do terceiro território, ocupado pelo ator performativo ou *performer* teatral, tal simplificação é evidente, uma vez que se lida com processos de constante deslizamento entre semiotização e materialização, ou entre corpo fenomenal e corpo sígnico. Mas no caso do ator e do *performer* não podem ocorrer outros níveis de deslizamento? O ator, mesmo quando vivencia uma imersão profunda no ficcional a fim de presentificá-lo, cancela completamente as suas pulsões, desejos e marcas experienciais? E o *performer*, ao executar a performance diante do público, não cria condições para uma expansão da própria subjetividade adquirindo assim potencialidades expressivas que emergem especificamente naquele momento diante daquele público?

Mas há outras simplificações nesse âmbito, que têm uma relação direta com as observações feitas. Por exemplo, aquela herdada das atitudes antiteatrais referidas anteriormente, como a de Abensour, que estabelece uma associação necessária entre representação e falsidade, entre representação e simulação. Neste ensaio, tal associação é vista como extremamente simplificadora. Quem já atuou como ator e teve a oportunidade de experienciar de maneira significativa o processo de imersão no ficcional, é portador de um conhecimento que vai em direção oposta àquela apontada por Abensour. De fato, a representação e a imersão no ficcional não implica em cair no falso, tais processos não carregam necessariamente as conotações negativas associadas à simulação, mas podem funcionar, ainda que de maneira diferenciada em relação ao *performer*, como estímulos que expandem de maneira potente o horizonte perceptivo do ator e consequentemente a sua subjetividade. O exercício de alteridade é claro nesse caso: a imersão no universo ficcional da personagem, a imersão no Outro, pode funcionar como um gatilho, um trampolim, um portal para o desconhecido, para um Eu em fluxo, expandido. E no caso do *performer*, a intensificação expressiva e a ampliação subjetiva que ocorre diante do público não se caracterizariam como processos associados ao exercício de alteridade?

Sendo assim, se por um lado é possível o reconhecimento de diferenças entre o trabalho do ator e o do *performer*, como aquelas apontadas nesta seção, por outro tais diferenças, quando examinadas do ponto de vista da processualidade da prática, revelam ecos, ressonâncias e elos latentes. Pode-se, dessa maneira, em relação a esses artistas, ir além de oposições simplificadoras, a fim de perceber tensões, modos e processos distintos de dilatações expressivas, de produção de *embodiment* e de ampliações de subjetividades. Nesse sentido, cabe destacar, uma vez mais, o *hic et nunc*.

O *performer*, destituído em muitos casos de representação e de ficção, ao produzir materializações expressivas em muitos níveis, cria condições para que se estabeleçam trocas energéticas com o público, e tais trocas passam a ser reveladoras, dentre outras coisas, da diferença existente entre a maneira como compreendemos o tempo e a maneira como o vivemos. Somos, assim, enquanto espectadores diante dele, arrancados

do tempo do relógio e jogados em um outro tempo, em que o aqui e agora é fracionado e rearticulado ao infinito. O ator, ao mergulhar em um universo ficcional, ao ser atravessado por ele, gera latências, desejos e necessidades que o deslocam inevitavelmente, e ao se deslocar cria potencialidades geradoras de dilatações expressivas que podem fazer com que, enquanto espectadores diante dele, nos esqueçamos momentaneamente da ficção e mesmo do lugar onde estamos[185]. Ambas as situações são geradoras de *hic et nunc*, momentos presentes permeados pelo tempo da experiência[186].

Filosofia da prática, hecceidade e modos de existência

Como em um movimento espiralado, as reflexões sobre as tensões existentes entre o trabalho do ator e o trabalho do *performer* feitas neste ensaio apontaram para semelhanças que se desdobradas, passam a ser geradoras de diferenças, e para diferenças que quando vistas de maneira mais atenta passam a revelar semelhanças. Feita tal operação, é importante acrescentar que tal processo, se levado a um ponto extremo, corre o risco de dissolver a percepção de especificidades importantes que permitem o reconhecimento da existência desses dois campos constituídos pelo trabalho do ator e do *performer*. Cabe retornar assim, uma vez mais, à percepção de algumas diferenças existentes entre tais campos.

185 S. Fernandes, em *Teatralidades Contemporâneas*, examina alguns processos de apagamento da representação que emergem em momentos de turbulência expressiva.

186 No entanto, se em termos experienciais pode-se reconhecer conexões mais ou menos latentes entre o horizonte de trabalho do ator, do ator-*performer*, e aquele do *performer*, em termos de conhecimento dos pressupostos que envolvem cada um desses horizontes, no caso do ator eles parecem ser já conhecidos, no caso do ator-*performer* e do *performer* eles estão em constante elaboração, em função do fato de emergirem de um campo aberto de possibilidades de exploração e experimentação. Desse modo, os universos criativos que envolvem os dois últimos parecem funcionar como catalisadores potentes do *zeitgeist* contemporâneo.

Dentre os filósofos que se ocuparam da questão do tempo como experiência, como tempo do vivido, Henri Bergson se destaca. Para ele o tempo, visto como duração (*durée*), não pode ser compreendido através das abordagens científicas, mas somente através da filosofia, e particularmente através da intuição, vista por ele como um tipo específico de inteligência. Ver *Pensamento e Movente*, e *Matter and Memory*.

Dentre as implicações que emergem das diferenças entre esses campos do saber-fazer, muitas das quais já referidas neste ensaio, cabe observar que, quando vistos em seus casos extremos, o ator e o *performer* podem catalisar traços pertinentes específicos. Desse modo, considerando os casos extremos – examinados anteriormente pelos *continuums* "representação-presentação", "intenção e intensão" e "significado e sentido" –, um dos traços pertinentes mais recorrentes no trabalho do ator está relacionado ao fato de ele ser um reprodutor de códigos socioculturais. De fato, o desempenho do ator em muitos casos se limita a esse horizonte perceptivo e cognitivo. Já no caso do *performer*, nos deparamos muitas vezes não com a reprodução de códigos, mas sim com a sua desarticulação e rearticulação, ou seja, com a sua reinvenção. Tais operações, geradoras de ampliações perceptivas e cognitivas, ao funcionarem como produtoras de conhecimento adquirem frequentemente um caráter filosófico. O processual da construção do saber passa a funcionar muitas vezes como a matéria mesma de seu fazer, do fazer do *performer*. Desse modo, nesses casos o *performer* pode ser visto como um "filósofo da prática", e as ações executadas por ele funcionam antes de tudo como dispositivos.

No caso de muitos *performers*, como Sophie Calle, Richard Jenkins, Banksy, dentre vários outros, depara-se com exemplos em que o artista não se propõe como artefato em sua materialidade, ele não é mais o foco da ação artística e não se constitui nem mesmo como obra. Em sua ausência, o *performer* se oferece como um dispositivo "invisível" gerador de ações artísticas que se manifestam através de suas latências e reverberações sobre o Outro; e esse último passa assim a agir como participante e coautor da ação. O processo de individuação envolvido nesses casos não é aquele que busca preservar os contornos, ainda que dinâmicos, da própria identidade. A individuação explorada por esses *performers* parece ser uma individuação sem sujeito, ou seja, uma busca de hecceidade[187].

187 O conceito de "hecceidade" foi examinado por muitos filósofos, dentre eles John Duns Scotus, Charles Sanders Peirce, Gilles Deleuze e Félix Guattari. A noção referida aqui está associada ao ponto de vista manifestado por Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*.

Mesmo considerando as devidas implicações históricas, o trabalho desenvolvido por tais *performers* parece remeter à maneira como a filosofia, antes de se tornar, a partir da Idade Média, prevalentemente especulativa, envolvia e exploração de inúmeras práticas corporais[188]. As ações propostas por eles parecem nos transportar para uma dimensão em que já não há cisão entre prática e reflexão. Tais *performers* são considerados neste ensaio como praticantes-filósofos que concretizam ações pregnantes, agregadoras de forças, pulsões e latências. E suas práticas de treinamento parecem funcionar antes de mais nada como estratégias que buscam investigar possíveis modos de existência.

De volta à espiral, cabe ressaltar que o reconhecimento dessas diferenças entre o ator e o *performer*, vistos a partir dos extremos apontados nos *continuums* examinados neste livro não reflete qualquer tentação hierárquica. Se em casos extremos tais percepções podem ser reconhecidas, entre tais extremos podem ser infinitos os entrelaçamentos e contaminações.

188 Dentre os autores que examinaram a filosofia como prática na Antiguidade, ver Michel Foucault, *The Hermeneutics of the Subject*; e Pierre Hadot, *Philosophy as a Way of Life*.

5. (In)Conclusão: A Experiência e o Esgotamento da Análise

Delineou-se, neste livro, a tentativa de produção de uma teoria da prática; uma teoria que, sem desconsiderar elaborações já existentes, reconhece a importância da manutenção de um espaço reservado para novas elaborações que emerjam de experiências diretas ligadas ao processual da criação e ao "fazer acontecer" do ator e do *performer*.

Em função das emanações geradas pelas tensões e processualidades examinadas, propõe-se aqui uma (in)conclusão. Com isso, pretende-se dirigir a atenção para um paradoxo associado à noção de esgotamento. Como observa Deleuze, o esgotamento se diferencia do cansaço na medida em que se o primeiro remete a um fechamento de possibilidades subjetivas, o segundo, ao contrário, faz da impossibilidade um gerador de novos esgotamentos: "Esgota o que *não se realiza* no possível. Ele acaba com o possível, para além de todo cansaço, 'para novamente acabar.'"[1]

Nesta (in)conclusão, associo tal paradoxo à tensão existente entre experiência e análise da experiência, nesse caso a análise de experiências estéticas. Se Bergson, dentre outros,

1 O Esgotado, *Sobre o Teatro*, p. 14.

pode ser chamado em causa aqui em função de suas observações a respeito dos limites dos conceitos[2], o ponto de vista sobre a experiência estética está em sintonia com aquele colocado por Fischer-Lichte, ou seja, a experiência estética enquanto experiência de fronteira, enquanto experiência de processualidades, experiência liminar, que privilegia não a passagem de um estado para outro, de uma condição humana para outra, mas sim o "espaço entre" em si[3].

No que diz respeito aos limites da análise quando o foco são as experiências estéticas, como observou Marvin Carlson na entrevista já referida, "diante de certas manifestações expressivas, diante da profundidade de certas experiências que podem ocorrer em um espetáculo de teatro ou em uma performance, o entendimento, a compreensão, como que se interrompe". Diante dessa observação, e levando-se em conta os aspectos e processos examinados neste trabalho, uma pergunta, a última levantada aqui e que também permanecerá em aberto, emerge de maneira potente: a ruptura não seria uma condição *sine qua non* da emergência da experiência em geral e daquela estética em particular; não seria ela a medida de sua profundidade?

Ao vivenciar experiências significativas, estéticas e não estéticas, me calo e sou catapultado para fora dos muros do presumidamente já sabido. Em silêncio, a análise se esgota.

Mind the Disruption[4]

2 Ver *Pensamento e Movente*, e *Matter and Memory*.

3 Ver *The Transformative Power of Performance*.

4 Durante a minha estada em Nova York, em 2010, em meio à grave crise econômica que atingiu o mundo, e os Estados Unidos em particular, alguns estudantes da Cuny fizeram manifestações dentro do prédio do The Graduate Center, local onde desenvolvi parte das pesquisas inseridas neste livro. Durante essas manifestações, feitas contra os cortes de verbas destinadas à educação, eles distribuíram panfletos de todas as cores. Neles, dentre outras informações, a frase citada acima agiu sobre mim como um *punctum*: "mind the disruption!" ("fique atento ao problema", ou "importe-se com a manifestação"). O elo entre experiência e ruptura se evidenciou claramente.

Bibliografia e Outras Fontes

Fontes

Workshops

Siti Company. *Viewpoints* e Suzuki, jan.-fev. 2010, Nova York.
Vocal Ensemble de Meredith Monk, jan. 2010, Nova York.
Guillermo Gómez-Peña. ECA-USP, 2011, São Paulo
Movement and Sound. Guy Dartney, jan. 2012, Tanz Fabrik, Berlim

Cursos

Stages of Conflict, com Diana Taylor, Universidade de Nova York – Tisch School of the Arts.
Departamento de Estudos da Performance, jan.-mar. 2010. Nova York.

Bibliografia

ABRAMOVIĆ, Marina. Générer une force. *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, n. 85-86, avril 2005.

_____. *The House with the Ocean View*. Milan: Charta, 2003.

_____. *Marina Abramović*. Milano: Charta, 2002.

ABRAMOVIĆ, Marina; DENEGRI, Dobrila. *Performing Body*. Milan: Charta, 1998.

ACZEL, Amil D. *O Caderno Secreto de Descartes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O Que É o Contemporâneo e Outros Ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1998.

_____. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Abril, 1973. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Rosá. Coleção Os Pensadores.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1974.

ASLAN, Odette (org.). *Les Corps en jeu*. Paris: CNRS, 1994.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

AUSLANDER, Philip. *From Acting to Performance*. London/New York: Routledge, 1997.

AUSTIN, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Boston: Harvard University Press, 1975.

BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon, 1994.

BADIOU, Alain. *Theoretical Writings*. London/New York: Continuum, 2006.

_____. *Being and Event*. London/New York: Continuum, 2005.

BANES, Sally; LEPECKI, André (eds.). *The Senses in Performance*. London/New York: Routledge, 2007.

BARBA, Eugenio. *Queimar a Casa: Origens de um Diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Il prossimo spettacolo*. L'Aquila: Textus, 1999.

_____. *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARTHES, Roland. *O Grão da Voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. Le Théâtre de Baudelaire. *Essais Critiques*. Paris: Seuil,1954.

BAUMAN, Zygmunt. *Liquid Life*. Cambridge: Polity, 2005.

_____. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity, 2000.

BENNINGTON, Geoffrey. *Lyotard: Writing the Event*. Manchester: Manchester University Press, 1988.

BERGSON, Henri. *O Pensamento e o Movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Matter and Memory*. New York: Dover, 2004.

BEY, Hakim. *Temporary Autonomous Zone*. New York: CreateSpace, 2001.

_____. *An Introduction to Metaphysics*. Cambridge: Hackett, 1999.

BONFITTO, Matteo. *A Cinética do Invisível: Processos de Atuação no Teatro de Peter Brook*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *O Ator-Compositor – As Ações Físicas Como Eixo: De Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Il vuoto, Kabuki: Il lavoro dell'attore nel Teatro Kabuki*. Tesi di Laurea, Bologna, Università Degli Studi, 1992.

BORDWELL, David. *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

BOURDIEU, Pierre. *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity, 1990.

BRAWN, Edward. *The Theatre of Meyerhold*. London: Methuen, 1979.

BROOK, Peter. *Threads of Time*. London: Methuen, 1998.

_____. *The Open Door*. New York: Theatre Communications Group, 1995.

_____. *The Shifting Point*. London: Harper & Row, 1987.

_____. *The Empty Space*. Harmondsworth: Pelican, 1972.

BROOK, Peter; ESTIENNE, Marie-Hélène. *L'Homme qui suivi de Je suis un phénomène*. Arles: Actes Sud/Papiers, 1998.

BROOK, Peter; DALE, Moffitt. *Between Two Silences: Talking with Peter Brook.* New York: Southern Methodist University Press, 1999.

BUCHLOH, Benjamin H.D. Beuys: The Twilight of the Idol. *Artforum*, v. 5, n. 18, jan. 1980.

CARLSON, Marvin. *Performance: A Critical Introduction.* London/New York: Routledge, 1999.

CASSADY, Marsh. *The Art of Storytelling.* Colorado Springs: Meriwether, 1994.

CHEKHOV, Michael. *Para o Ator.* São Paulo: Martins Fontes, 1989.

COBLEY, Paul. *Narrative.* London: Routledge, 2001.

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Performance Como Linguagem.* São Paulo: Perspectiva, 1989.

COWARD, Harold G. *Mantra: Hearing the Divine in India and America.* New York: Columbia University, 1996.

CROYDEN, Margareth. *Conversations with Peter Brook 1970-2000.* London/New York: Faber and Faber, 2003.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Flow: The Psychology of Optimal Experience.* New York: Harper & Row, 1990.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo.* Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DE OLIVEIRA, Vanessa T. *Eisenstein Ultrateatral: Movimento Expressivo e Montagem de Atrações.* São Paulo: Perspectiva, 2008.

DENNETT, Daniel C. *Tipos de Mentes.* Rio de Janeiro: Rocco 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia.* São Paulo: Editora 34, 2008. V. 3

_____. *O Que É a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o Teatro.* Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. *Lógica do Sentido.* 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Francis Bacon: Lógica da Sensação.* Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. *Espinosa, Filosofia Prática.* São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *The Fold: Leibniz and the Baroque.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

DE MARINIS, Marco (org.). *Drammaturgia dell'attore.* Porretta Terme: I Quaderni del Battelllo Ebbro, 1997.

DENNETT, Daniel. *Kinds of Minds.* New York: HarperCollins, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie.* Paris: Minuit, 1972. (Coll. Critique)

DESCARTES, René. Meditação Quarta: Do Verdadeiro e do Falso. In: GUINSBURG, J.; ROMANO, Roberto; CUNHA, Newton (orgs.). *Descartes: Obras Escolhidas.* São Paulo: Prespectiva, 2010.

DIDEROT, Denis. *Diderot on Art.* New Haven/London: Yale University Press, 1995.

DORT, Bernard. *La Représentation émancipée.* Paris: Actes Sud, 1988.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea. *Sala Preta, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA-USP*, n. 8, 2008.

FELDENKRAIS, Moshe. *The Potent Self.* Berkeley: North Atlantic, 2002.

FÉRAL, Josette. Introduction. *SubStance*, 98/99, Madison, v. 31, n. 2 e 3, 2002.

_____. Theatricality: The Specificity of Theatrical Language, *Substance*, 98/99, v. 31, n. 2 e 3, 2002.

_____. *Mise en scène et jeu de l'acteur: Entretiens*, t. II: *Le Corps en scène.* Montreal/Carnières: Jeu/Lansman, 2001.

_____. Performance et théâtralité: Le Suject démystifié. In: FÉRAL, Josette; SAVONA, Jeannette Laillou; WALKER Edward A. (eds.). *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Montreal: Hurtubise, 1985.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance*. London/ New York: Routledge, 2008.

_____. Reality and Fictions in Contemporary Theatre. In: BOROWSKI, Mateusz; SUGIERA, Malgorzata (eds.). *Fictional Realities/Real Fictions: Contemporary Theatre in Search of a New Mimetic Paradigm*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

FOUCAULT, Michel. *La Hermenéutica del Sujeto*. México: Fondo del Cultura, 2002;

_____. *The Hermeneutics of the Subject: Lectures at the Collège de France 1981-1982*. Tradução de Graham Burchell. New York: Palgrave MacMillan, 2005.

FRIED, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980.

_____. Art and Objecthood. *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: Battcock, 1968.

FUSCO, Coco. *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*. New York: The New Press, 1995.

GEBAUER, Günter; WULF, Christoph. *Mimese na Cultura*. São Paulo: Annablume, 2004.

GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse*. Oxford: Blackwell, 1980.

GENNEP, Arnold Van. *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. London: Penguin, 1969.

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOLUB, Spencer. *Evreinov, the Theatre of Paradox and Transformation*. Boston: UMI Research Press, 1984.

GOSH, Manmohan, *The Nāt yasāstra: A Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics, Ascribed to Bharata Muni*. Calcutta: Asiatic Society, 1950.

GROTOWSKI, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. London: Methuen,1968.

GUINSBURG, J. Stanislávski-Meierhold: Uma Relação Antitética. *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001

GUINSBURG, J; FERNANDES, Silvia (orgs.). *O Pós Dramático: Um Conceito Operativo?*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: O Que o Sentido Não Consegue Transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HADOT, Pierre. *Philosophy as a Way of Life: Spiritual Exercises from Socrates to Foucault*. Malden: Blackwell, 1995.

HALL, Edward T. *The Hidden Dimension*. London: The Bodley Head, 1966.

HALLAM, Elizabeth; STREET, Brian V. (org.). *Cultural Encounters: Representing Otherness*. London/New York: Routledge, 2000.

HARPHAM, Geoffrey Galt. *On the Grotesque*. New Jersey: Princeton University Press, 1982.

HEGEL, Georg W.F. *Fenomenologia do Espírito*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

HEIDEGGER, Martin. *The Question Concerning Technology and Other Essays.* New York: Harper & Roll, 1977.

HODGE, Alison (org.). *Twentieth Century Actor Training.* London/New York: Routledge, 2000.

HOLLOWAY, John. *Narrative and Structure: Exploratory Essays.* Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

HUSSERL, E. *A Idéia da Fenomenologia.* Lisboa: Edições 70, 1986.

_____. *A Filosofia Como Ciência de Rigor.* Coimbra: Atlântida, 1965.

HUXLEY, Michael; WITTS, Noel (eds.). *The Twentieth Century Performance Reader.* London/New York: Routledge, 2003.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio.* São Paulo: Ática, 1996.

JOHNSTONE, Keith. *Impro for Storytellers.* London: Faber and Faber, 1999.

JOWITT, Deborah. *Meredith Monk.* Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1997.

JOUSSE, Marcel. *Anthropologie du Geste.* Paris: Gallimard, 1974.

KALMAN, Jean. Any Event Stems from Combustion. *New Theatre Quarterly*, v. VIII, n. 30, may 1992.

KAPROW, Allan. *Assemblage, Environments & Happenings.* New York: Harry N. Abrams, 1966.

KEARNEY, Richard. *On Stories.* London/New York: Routledge, 2001.

KERSHAW, Baz. *The Radical in Performance.* London/New York: Routledge, 1999.

KIRBY, Michael. *A Formalist Theatre.* Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1990.

KLAUSS, Biesenbach. *Marina Abramović: The Artist Is Present.* New York: MOMA, 2010.

KRISTEVA, Julia. *Language, the Unknown: An Introduction into Linguistics.* London/Sydney/Tokyo: Harvester-Wheatsheaf, 1989.

KONTOVA, Helena. Interview with Marina Abramović and Ulay. *Flash Art*, v. 80-81, February-April, p. 43.

KUHN, Thomas S. *A Estrutura das Revoluções Científicas.* 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KUMIEGA, Jennifer. *The Theatre of Jerzy Grotowski.* London: Methuen,1985.

LACAN, Jacques *O Seminário: Livro 2 – O Eu na Teoria de Freud e na Técnica da Psicanálise.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *O Seminário: Livro 8 – A Transferência.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. *O Seminário: Livro 16 – De um Outro ao Outro.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live by.* Chicago/London: The University of Chicago Press, 1980.

LAVENDER, Andy. *Hamlet in Pieces.* London: Nick Hern Books, 2001.

LECOQ, Jacques. *Theatre of Movement and Gesture.* London/New York: Routledge, 2004.

LEDER, Drew. *The Absent Body.* Chicago: University of Chicago Press, 1990.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Myth and Meaning.* London/New York: Routledge, 2002.

_____. *Tristes Trópicos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LÉVINAS, Emmanuel. *Humanism of the Other.* Chicago: University of Illinois, 2003.

_____. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority.* Boston: M. Nijhoff, 1979.

LYOTARD, Jean-François. *The Differend: Phrases in Dispute.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

_____. The Tooth, The Palm. *SubStance*, n. 15, 1975.

_____. *Des Dispositifs Pulsionnels.* Paris: Union Generale d'Éditions, 1973.

MACNAUGHTON, Ian. *Body, Breath and Consciousness: A Somatics Anthology.* Prefácio de Peter Levine. Berkeley: North Atlantic, 2004.

MARRA, Michael (org.). *Japanese Hermeneutics.* Honolulu: University of Hawaii Press, 2002.

MATTHEWS, John H. *Theatre Dada and Surrealism.* Syracuse/New York: Syracuse University Press, 1974.

MEI-LANG-FANG. My Life on the Stage. *Chinese Literature Monthly*, n. 11, 1961.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception.* London: Routledge, 1989.

_____. *The Visible and The Invisible.* Evanston: Northwestern University Press, 1968. (Tradução brasileira: *O Visível e o Invisível*, 9. ed., São Paulo: Perspectiva, 2009.)

MEYERHOLD, Vsevolod. *Le Théâtre théâtral.* Paris: Gallimard, 1963,

MONK, Meredith. A Arte Como Prática Espiritual. In: TRUNGPA, Chögyam; *Dharma/Arte: A Percepção Verdadeira.* São Paulo: Dharma Arte, 2010.

MORAN, Dermot; MOONEY, Timothy (orgs.). *The Phenomenology Reader.* London/New York: Routledge, 2002.

MORENO, Arley R. *Wittgenstein: Os Labirintos da Linguagem.* Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

MOSTAÇO, Edélcio; OROFINO, Isabel; BAUMGARTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera (orgs.). *Sobre Performatividade.* Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

MÜLLER, Carol (org.). *Le Training de l'acteur.* Paris: Actes Sud-Papiers, 2000.

MURRAY, Timothy (ed.). *Mimesis, Masochism, & Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

NICOLESCU, Basarab. "Peter Brook et la pensée traditionnelle". In: BANU, Georges (ed.). *Le Voies de la création théâtrale.* v. XIII: Brook. Paris: CNRS, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: De Como a Gente se Torna o que a Gente É.* São Paulo: Cia das Letras, 2008.

_____. *Assim Falou Zaratustra.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998

_____. *The Case of Wagner: A Musician's Problem.* New York: Random House, 1967.

ODDEY, Alison. *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook.* London: Routledge, 1994.

OIDA, Yoshi; MARSHALL, Lorna. *The Invisible Actor.* London: Routledge, 1997.

_____. *An Actor Adrift.* London: Methuen, 1992.

OUSPENSKY, Piotr D. *In Search of the Miraculous: The Teachings of G. Gurdjieff.* San Diego/New York/London: Harcourt, 2001.

PALMER, Wendy. *The Intuitive Body.* Berkeley: North Atlantic, 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro.* 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *O Teatro no Cruzamento de Culturas.* São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. La Théâtralité en Avignon. *Vers une théorie de la pratique théâtrale.* Villeneuve: Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

_____. *A Análise dos Espetáculos.* São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Analyzing Performance: Theater, Dance and Film.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

_____ (org.). *The Intercultural Performance Reader*. London/New York: Routledge, 1996.

_____. Un Canoë à la dérive? *Théâtre Public*, n. 126, 1995. (Théâtre/Science/Imagination 2).

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

POIRIÉ, François. *Emmanuel Lévinas: Ensaios e Entrevistas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

POLANYI, Michael. *Tacit Dimension*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

POLLASTRELLI, Carla; FLASZEN, Ludwik (orgs.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva/Sesc, 2007.

PRATES, Valquíria; SANT'ANA, Renata. *Lygia Clark: Linhas Vivas*. São Paulo: Paulinas, 2006.

PUCHNER, Martin. *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.

QUILICI, Cassiano Sydow. O Treinamento do Ator/Performer e a Inquietude de Si. v Congresso da Abrace: Criação e Reflexão Crítica, Belo Horizonte: Memória Digital Abrace, 2008.

QUINN, Shelley Fenno. *Developing Zeami: The Noh Actor's Attunement in Practice*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2005.

RAMSEY, Jarold. *Coyote Was Going There: Indian Literature of the Oregon Country*. Washington: University of Washington Press, 1977.

RANCIÈRE, Jacques. *The Emancipated Spectator*. London: Verso, 2009.

REDHEAD, Steve. *The Paul Virilio Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

REICH, Wilhelm. *The Sexual Revolution: Toward a Self-Governing Character Structure*. London: Vision, 1969.

_____. *The Impulsive Character and Other Writings*. New York: New American Library, 1974.

RICHARDS, Mary. *Marina Abramović*. London/New York: Routledge, 2010.

RICHARDS, Thomas. *At Work with Grotowsky on Physical Actions*. London/New York: Routledge, 1995. Tradução Brasileira: *Trabalhar Com Grotowski Sobre as Ações Físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RICOEUR, Paul. *Time and Narrative*. Chicago: Chicago University Press, 1989.

RIMBAUD, Arthur. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: TopBooks, 1995.

_____. *Poésies*. Paris: Librairie Générale Française, 1984.

ROSENTHAL, Mark. *Joseph Beuys: Actions, Vitrines, Environments*. London: Tate, 2005.

ROSTAIN, Michel. Journal des répétitions de "La Tragédie de Carmen". In: BANU, Georges (ed.). *Le Voies de la création théâtrale*. v. XIII: Brook. Paris: CNRS, 1985.

SACHS, Claudia Muller. *A Metodologia de Jacques Lecoq: Estudo Conceitual*. Dissertação de Mestrado, Santa Catarina, Ceart, Udesc, 2004.

SAISON, Maryvonne. *Les Théâtres du réel*. Paris: L'Harmattan, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. *Psychology of the Imagination*. London: Routledge,1995.

SARRAZAC, Jean-Pierre. The Invention of "Theatricality": Rereading Bernard Dort and Roland Barthes. *Substance*, v. 31, n. 2 e 3, 2002.

SASTRI, Gaurinath. *A Study in the Dialetics of Sphota*. Delhi: Motilal Banarsidass, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. London: Fontana,1974.

SAVARESE, Nicola; BRUNETTO, Claudia (orgs.). *Training!* Roma: Dino Audino, 2004.
SCHECHNER, Richard; APPEL, Willa (eds.). *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual.* Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (eds); *The Grotowski Sourcebook.* London/ New York: Routledge, 1997.
SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction.* London: Routledge, 2002.
_____. *Between Theatre and Anthropology.* Philadelphia: University of Pennsylvannia Press, 1985.
SEARLE, John R. *Intentionality: An Essay in the Philosophy of the Mind.* Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
STANISLAVSKI, Constantin. *Minha Vida na Arte.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity.* New York: Routledge, 1993.
TISDALL, Caroline. *Joseph Beuys.* New York: Guggenheim Museum, 1979.
TOPORKOV, Vasily. *Stanislavsky in Rehearsal: The Final Years.* New York: Theatre Arts, 1979.
TURNER, Victor W. *From Ritual to Theatre.* New York: Performing Arts Journal, 1982.
_____. *The Ritual Process.* Harmondsworth: Penguin, 1969.
UBERSFELD, Anne. *Para Ler o Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2010.
VACIS, Gabrielle. *Awareness: Dieci Giorni com Jerzy Grotowski.* Milano: Scuola Holden, 2002.
VAN GENNEP, Arnold. *Rites of Passage.* London: Routledge & Kegan, 1960.
VIRILIO, Paul. *Esthétique de la disparition.* Paris: Galilée, 1989.
VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2000.
WALTON, Kendall L. *Mimesis as Make-believe: On the Foundations of the Representational Arts.* Cambridge: Harvard University Press, 1993.
WEISS, Gail; HABER, Honi Fern (orgs.). *Perspectives on Embodiment.* New York/ London: Routledge, 1999.
WILLIAMS, David (ed.). *Peter Brook and The Mahabharata: Critical Perspectives.* London/New York: Routledge, 1991.
YOGANANDA, Paramahansa. *Autobiography of a Yogi.* New York: The Philosophical Library, 1946.
YUASA, Yasuo. *The Body: Toward a Eastern Mind-Body Theory.* Albany: State University Press of New York, 1987.
ZANDWAIS, Ana (org.). *Ensaios: Relações Entre Pragmática e Enunciação.* Porto Alegre: Sagra Luzzado, 2002.
ZARRILLI, Philip (org.). *Acting (Re)considered: A Theoretical and Practical Guide.* London: Routledge, 1995.
ZILBERBERG, Claude. *Éléments de grammaire tensive.* Limoges: Pulim, 2006.
ZEAMI, Motokiyo. *Kadensho.* Kyoto: Sumiya-Shinobe,1968.

Entrevistas

Marvin Carlson. The Graduate Center, Cuny, mar. 2010, Nova York.
Coco Fusco. The New School, jan. 2010, Nova York.
Andreas Huyssen. Columbia Unversity, fev. 2010, Nova York.

Anne Bogart. Sede da Siti Company, fev. 2010, Nova York.
Tom Nelis. Sede da Siti Company, fev. 2010, Nova York.
Pablo Vela. The House Foundation, mar. 2010, Nova York.

Material Audiovisual

GREENAWAY, Peter. *Four American Composers*. Mystic Fire Video, 1992.
Registros audiovisuais da performance *Two Undiscovered Amerindians Visit*
Registros audiovisuais da performance *Lips of Thomas*
Registros audiovisuais da performance *Seedbed*
Registros audiovisuais da performance *I Like America and America Likes Me*
Registros audiovisuais da performance *Turtle Dreams*
Registros audiovisuais da série de performances *Rhythm Series*

Internet

Meredith Monk. Disponível em: <http://meredithmonk.org/>. Acesso em 29 jul. 2013.
Myartspace>blog. Seção Art Space Talk: Vito Acconci. Disponível em: <http://myartspace-blog. blogspot.com/2008/04/art-space-talk-vito-acconci.html>. Acesso em 29 jul. 2103.
The Brooklynrail. Seção InConversation: Vito Acconci with Delia Bajo and Brainard Carey. Disponível em: <http://www.brooklynrail.org/2004/05/art/vito-acconci-with-delia-bajo-and-brainar#>. Acesso em 29 jul. 2013.

MIND THE
DISRUPTION